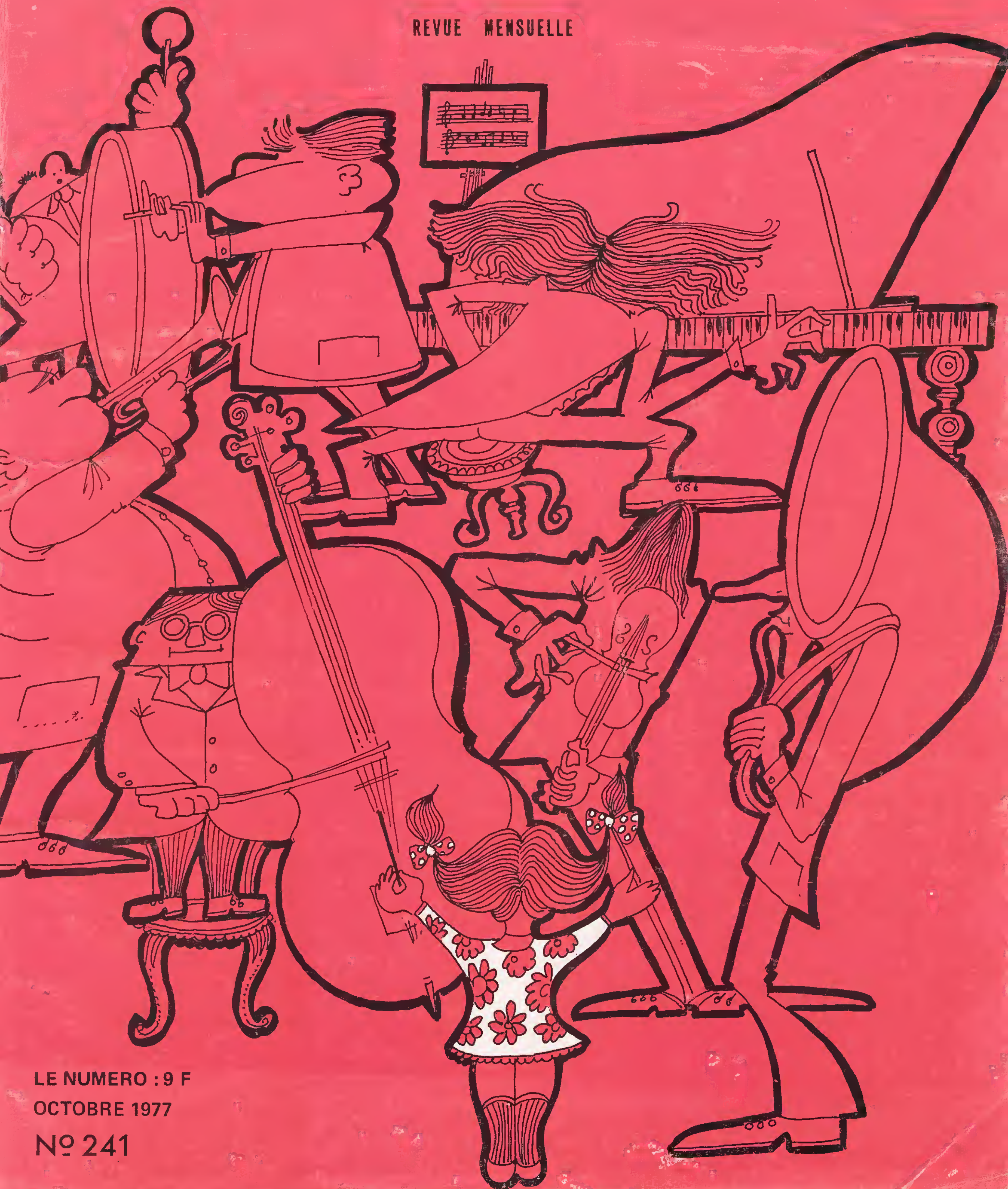
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

OCTOBRE 1977

Nº 241

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Etranger	Outre-mer
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 65	F. 80
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 85	F. 100
Abonnement de soutien		F. 120

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

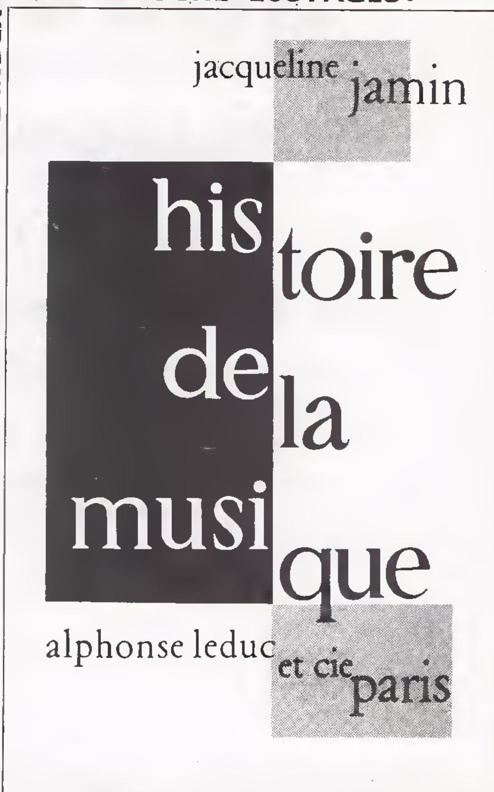
Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

ADMINISTRATION, PUBLICITE, ABONNEMENTS
E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS.
Tél. : 548 04-72 et 548 19-74

Pour tous renseignements concernant la rédaction ou l'enseignement de la musique s'adresser à :
M. MUSSON, 3, rue des Ecoles 77590 BOIS-LE-ROI. Tél. : 069 69-91

34e Année — No 241 OCTOBRE 1977

SOMMAIRE



Editorial

La croissance de notre revue, la vôtre, croissance due à votre fidélité, exige, pour le bien de tous, une révision de sa gestion et une réorganisation administrative intérieure.

A l'avance, nous remercions tous nos amis lecteurs de bien vouloir adopter les dispositions suivantes :

1o) Pour tout ce qui concerne : demandes de renseignements divers relatifs à notre enseignement (examens, concours, situation administrative, etc...) s'adresser, comme par le passé à :

M. MUSSON, Directeur musical, 3, rue des Ecoles
77590 BOIS LE ROI (tél. : 069 69-91)

2o) Pour tout ce qui concerne : abonnements, réabonnements, changements d'adresse et d'état-civil, s'adresser à :

M. DEIT, Directeur administratif, 9, rue Coëtlogon
75006 PARIS (tél. : 548 04-72)

A toute correspondance demandant réponse, prière de joindre un timbre de F. 1,00 .
Pour tout changement d'adresse ou d'état-civil, joindre F. 2,50 pour confection du nouveau cliché-adresse. (Ne pas oublier de nous signaler en même temps, la précédente situation).

Merci — Bon courage pour cette nouvelle année scolaire , et nos meilleurs souhaits pour la réussite de vos entreprises pédagogiques et musicales.

André MUSSON

Nous avons la douleur d'apprendre à tous ceux qui l'ont connu et aimé, le décés accidentel au début de ce mois de notre collègue et ami

JEAN ROLLIN

Tous, collègues et élèves, nous partageons l'immense peine de sa Famille, à laquelle nous présentons nos condoléances émues et attristées.

Nous tenons à rendre hommage à Jean ROLLIN, professeur de grande classe, tour à tour :

Diplômé de l'Ecole pratique des Hautes Etudes ,
Diplômé d'Etudes supérieures d'Histoire ,
Professeur dans les Ecoles de la Ville de Paris, au Lycée Chaptal,
Directeur de la Chorale mixte des Lycées de Paris (secteur Ouest),
Professeur au Centre de Préparation au Professorat d'Education Musicale et Chant Choral (Lycée La Fontaine),
Professeur au C.N.S.M. (Professorat),

en publiant une analyse signée de lui, ayant déjà parue dans notre revue à laquelle il s'était généreusement dévoué.

André MUSSON.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

JOUEUR DE VIOLE DE GAMBE

Gravure allemande du XVIIème siècle.

La viola di gamba, soit, en français, la viole de gambe, tire son nom de ce que l'instrument était tenu serré entre les jambes. Plus tard, il fut posé sur un tabouret, comme on voit sur la gravure, ou bien encore dressé sur une chaise, le musicien jouant debout ; les dimensions de la viole de gambe n'étant pas fixes, la taille déterminait la façon de la tenir. Dans tous les cas, cet instrument, tout comme la contrebasse de viole, se caractérise par l'absence de pique. La caisse est plus bombée que celle du violoncelle, avec lequel l'instrument offre d'autres différences : les ouies, les éclisses, la volute, la touche munie de frettes, les six cordes au lieu de quatre (on en trouve aussi à cinq ou à sept cordes), accordées en quartes, ou bien en quartes et tierces, enfin l'archet cintré tenu d'une autre façon. Rappelons au passage que la contrebasse est issue de la contrebasse de viole et n'appartient pas rigoureusement à la famille du violon. La sonorité douce et feutrée, particulièrement pénétrante, est vantée dans le petit poème en allemand archaique.

Si le violiste, et non le gambiste, terme péjoratif, se voyait le plus souvent confié la partie de basse continue, certains virtuoses lui ont consacré des pages remarquables, comme Marin Marais (1656-1728).

Suspendue au mur, une viole de bras. La famille des violes disparait peu à peu dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle : sa vie s'éteint avec la musique baroque.

Alain Lieuze

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée. **L'Education Musicale,** « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

H. BERLIOZ : *LA SYMPHONIE FANTASTIQUE*

par J. ROLLIN

L'auteur.

Berlioz (Louis-Hector) est né à la Côte-St-André (Isère) le 11 décembre 1803. Malgré des dons remarquables, manifestés dès son plus jeune âge, il n'étudie la musique qu'en amateur, et c'est pour faire ses études de médecine qu'il est envoyé à Paris, par sa famille. Il étudie néanmoins avec Lesueur, qui l'admet dans sa classe de composition au Conservatoire. Après quatre échecs (assez justifiés d'ailleurs) il obtient enfin le 1er Grand Prix de Rome (1830). Ses premiers essais furent assez bien accueillis. Après la *Symphonie fantastique* (1830), il connaît le succès et est proclamé « Chef d'école » par les enthousiastes, parmi lesquels se place Schumann. Mais il tombe peu à peu dans l'oubli : la *Damnation de Faust* passe inaperçue et les *Troyens*, sa dernière œuvre, est un échec aussi lourd que son opéra *Benvenuto Cellini*.

Les deuils (la mort de son fils) s'ajoutent à des déboires d'ordre sentimental (passion, malheureuse, puis tardivement comblée, pour Harriett Smithson, passion pour la médiocre chanteuse Maria Recio qui le couvre de ridicule) et rendent pénibles ses derniers jours. Isolé dans la vie, méconnu ou oublié dans les milieux artistiques, il meurt, doutant de lui et de son art, le 8 mars 1869.

En vrai romantique, il cherche en lui-même, en sa vie intime, le sujet de son inspiration : il exagère même ses sentiments, prend des attitudes, met complaisamment le public au courant des péripéties de sa vie privée. On est en droit parfois de douter de sa sincérité. Si Schumann avait pu à la fois admirer l'artiste et estimer l'homme, Mendelssohn le trouva simplement ridicule et se gaussa de ce petit homme (Berlioz était de petite taille) poseur et prétentieux. Cependant, le musicien chez Berlioz se doublait d'un écrivain de talent, à la plume mordante. Il écrivait, entre autres, dans le *Journal des Débats*, où il assurait la critique musicale. Il a laissé en outre : *Les Grotesques de la musique* et des *Mémoires* où, sous des exagérations, qui vont jusqu'au mensonge, on retrouve l'exaltation sincère de cette grande âme tourmentée. On y voit le compositeur s'endormant dans la neige, dans l'épuisement de l'inspiration, ou, le visage baigné de larmes, sanglotant sur les timbales ou perdant connaissance sous l'empire de l'émotion, lors d'une première audition de ses œuvres.

Aussitôt après sa mort, un revirement s'opéra dans l'opinion publique et, de nos jours, on le considère comme un des grands noms de la musique.

L'œuvre.

Théâtre : Benvenuto Cellini (opéra) - Béatrice et Benedict (opéra-comique), Les Troyens (opéra).

La « Damnation de Faust » (légende lyrique) n'a pas été conçue primitivement pour le théâtre, mais pour le concert.

Oratorios: L'Enfance du Christ, La Damnation de Faust.

Musique religieuse: Requiem (chœurs, soli, orchestre et fanfares).

Musique symphonique: Symphonie fantastique - Lélio (Mélologue où la Symphonie fantastique est incluse et tient lieu de Prologue) - Harold en Italie (Symphonie pour orchestre avec alto solo) - Symphonie funèbre et triomphale (pour orchestre, chœurs et harmonies militaires) - Roméo et Juliette (Symphonie dramatique avec chœurs).

Berlioz n'a pas laissé de « musique pure ». Toutes ses œuvres, même celles qui sont purement instrumentales, sont bâties sur un programme littéraire. Son art revêt un caractère absolument personnel. On peut, en Lesueur et ses messes-oratorios ou son « Chant » à quatre chœurs et quatre orchestres pour le « Temple de Mars », voir un prédécesseur de l'auteur du « Requiem » à cinq orchestres. On ne peut guère trouver de successeurs à celui que les fanatiques de 1830 voulurent considérer comme un chef d'école. Berlioz fait bien plutôt l'effet d'une apparition inexplicable. Génie mélodique, orchestration prestigieuse, goût des œuvres gigantesques, sont ses qualités dominantes. Il écrit, semble-t-il, d'instinct et on a pu lui reprocher parfois, avec raison, une certaine faiblesse technique. Il a développé, presque créé le genre de la musique à programme et ouvert la voie au poème symphonique.

L'œuvre commentée : « La Symphonie fantastique

Conçue, tout d'abord, comme une œuvre isolée, elle a, par la suite, été incluse par l'auteur dans une œuvre de proportions gigantesques qui utilise un récitant (qui d'ailleurs joue dramatiquement, et ne « raconte » pas l'action), un orchestre, chœurs, soli, et dont le titre est : « Lélio ou le Retour à la vie ». La *Symphonie fantastique* n'est que le prologue de cette vaste pièce et son sous-titre l'indique en ces termes : « Episode de la vie d'un artiste ». C'est donc par elle que commence le « Mélologue », ensemble de morceaux symphoniques, chœurs, soli et passages déclamés, composés à des époques très différentes et rattachés, par les soins de l'auteur, tant bien que mal au même sujet.

Là, plus que partout ailleurs, dans ses œuvres, Berlioz, en vrai romantique, trouve dans sa vie intime le sujet de ses épanchements artistiques et met au premier plan le « haïssable moi » de l'époque classique. Toute l'œuvre obéira donc à un programme précis : écrit en tête de la partition ou déclamé au cours de l'exécution, il devra être connu de l'auditeur si celui-ci veut avoir, de l'ouvrage, la pleine intelligence.

Amoureux éconduit de la belle Harriett Smithson, le compositeur se propose d'exprimer son amour, son désespoir, dans une œuvre qu'il voulait magistrale. Il écrit la *Symphonie fantastique*. Au cours même de la composition de la partition, les sentiments de l'auteur se sont modifiés devant une Harriett déchue, réduite aux rôles secondaires et désormais, assure-t-il, indigne de lui. Cette Symphonie relate une prétendue tentative de la part de Berlioz de se supprimer par l'opium ; essai, non suivi de l'effet souhaité, mais d'un rêve : l'auteur se retrouvera en enfer après être monté sur l'échafaud. Il verra la bien-aimée, autrefois parée de tous les dons et qualités, perdre peu à peu de son auréole jusqu'à être, finalement, acclamée par les cohortes infernales. La symphonie fut d'abord exécutée telle quelle. Puis, Berlioz conçut une suite à ce magistral prélude orchestral. Dans cette suite, qui reçut le titre de « Lélio ou le retour à la vie », la Symphonie fantastique devait être exécutée « *dramatiquement* », sur la scène, derrière un rideau de scène transparent. Le reste de l'œuvre consistait en une sorte de drame à personnage unique, où un acteur

(l'artiste : Lélio-Berlioz) devait par des passages parlés provoquer l'intervention de morceaux, le plus souvent absolument étrangers à l'action, composés souvent à des périodes bien antérieures, répondant à des exigences tout autres.

Lélio, dès les derniers accords de la Symphonie fantastique, apparaissait pâle et défait, sous l'empire, encore, du cauchemar, et, à la vérité, sans raison valable, évoquait son ami Horatio, ignorant tout et chantant une « Ballade ». Ensuite, et tout aussi arbitrairement, le souvenir de Shakespeare et d'Hamlet faisait naître un *Chœur d'ombres*; des réflexions d'un sombre pessimisme sur l'esprit du siècle nous invitent à nous réfugier en Calabre où l'auteur-Lélio va « prendre du service chez un chef de bravi... Voilà la vie ». Et nous entendons une « Chanson de brigands ». Et maintenant : Chant de bonheur et harpe éolienne... Mais, foin des dangereuses illusions : il faut, pour l'artiste, créer et s'imposer.

« Justement, voici l'heure où mes nombreux élèves se rassemblent... » Le rideau se lève. Le « jeune orchestre » va alors interpréter une œuvre du Maître et Lélio-Berlioz monte au pupitre et dirige la « Fantaisie sur la tempête » (d'après Shakespeare). Le rideau se baisse. L'orchestre, invisible maintenant, fait entendre le thème dit « de l'Idée fixe » (v. ci-dessous). Lélio réapparaît, hagard : « Encore... Encore... et pour toujours... » Et... il sort.

L'exécution du Mélologue, ainsi conçu, eut lieu le 9 décembre 1832. Ce fut pour Berlioz un succès durable qui devait, semble-t-il, beaucoup à l'acteur chargé du rôle de Lélio. Berlioz fit passer sous la plume de Michel d'Ortigue l'entrefilet suivant :

« Miss S... (lisez Harriett Smithson) assistait dernière-
« ment au concert de Berlioz, tenant à la main un exem-
« plaire du mélologue qu'elle lisait avec grande attention...
« Son cœur a dû être assailli d'une foule d'étranges sen-
« timents en assistant au succès éclatant de l'homme
« qu'elle a dédaigné et à la vengeance ingénieuse qu'il
« a tirée d'elle. »

Berlioz était, à n'en point douter, sincère dans sa souffrance et ses désillusions, mais il en tire complaisamment parti, pour gagner, coûte que coûte, les faveurs du public et se rendre « intéressant » à ses yeux.

La *Symphonie fantastique* fut exécutée comme telle en première audition à Paris, à la Société des Concerts, le 5 décembre 1830, avec grand succès.

La partition était accompagnée de l'avertissement suivant :

« Le compositeur a eu pour but de développer dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé à l'avance. Le programme suivant doit être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener les morceaux de musique dont il motive le caractère et l'expression. »

Dans la version définitive, l'avertissement devient ceci : « Le programme suivant doit être distribué à l'auditoire toutes les fois que la symphonie est exécutée dramatiquement et, en conséquence, suivie du Monodrame de Lélio qui complète et termine l'épisode de la vie d'un artiste. En pareil cas, l'orchestre, invisible, est disposé sur la scène d'un théâtre derrière la toile baissée.

« Si l'on exécute la Symphonie isolément, dans un concert, cette disposition n'est pas nécessaire; on peut même, à la rigueur, se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement les titres des cinq morceaux; la symphonie, l'auteur l'espère, pouvant offrir en soi un intérêt musical, indépendant de toute intention dramatique ».

L'argument. Il est donné, dans la version définitive, dans les termes suivants :

« Un jeune musicien d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente s'empoisonne avec de l'opium dans une crise de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendans lesquelles ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade, en pensées et en images musicales. La femme aimée est devenue, elle-même, une mélodie et comme une *idée fixe* qu'il retrouve et qu'il entend partout. »

La Symphonie se divise en cinq parties portant les titres suivants :

I. — Rêveries et passions.
II. — Un bal.
III. — Scène aux champs.
IV, — Marche au supplice.
V. — Songe d'une nuit de Sabbat.

Si le programme littéraire apparaît donc comme indispensable (au moins réduit à ses titres), Berlioz ne s'en est pas moins soucié d'inclure ses débordements romantiques dans une forme classique et il y a parfois réussi, dans une certaine mesure, du moins.

ANALYSE MUSICALE

1re Partie : Rêveries, passions.

« Il (l'artiste) se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, ce vague des passions, ces mélancolies, ces joies sans sujet, qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses. »

Le titre amène une forme bien précise : Un largo (Rêveries) et un Allegro agitato appassionato (passions), c'est-à-dire Introduction et Allegro de la forme classique.

L'Introduction, très longue relativement à la forme classique, exprime avec une poésie et une richesse de langage (mélodique et harmonique) peu commune, ce vague des passions, ce « mal du siècle », cher aux romantiques. Un thème principal (1) en est la base. Il est exposé, tout d'abord par les premiers violons après une courte introduction donnée aux bois et se résolvant sur un accord *ppp* de do mineur. Le thème (1) se déroule avec une sensibilité et un style qui peuvent faire penser à la parole. Tout à coup, en rapport avec les joies sans sujet dont parle le programme, le mouvement s'anime sur une montée des violons en sextolets (Piu mosso), pour reprendre bientôt le mouvement initial. Sous les sextolets, passés aux bois, le thème (1) est repris et développé par les premiers violons. Les sextolets font place (aux mêmes pupitres) à des syncopes; puis apparaît un court motif secondaire au cor tandis qu'un dessin mélodique en doubles-croches l'accompagne aux premiers violons. Le calme est revenu lorsque des accords bruyants, marquant un tempo beaucoup plus rapide, créent une atmosphère d'attente dramatique. L'Allegro commence.

Un thème (2), nouveau dans son caractère, mais non sans rapport avec celui de l'Introduction, est alors donné par la flûte et les premiers violons. Il représente la personne aimée, et l'auteur lui-même voit en lui une « idée fixe », qui poursuivra l'artiste tout au long de l'œuvre. Le thème sera développé en accord avec le caractère de l'argument : amour volcanique, délirantes angoisses, jalouses fureurs. Un motif nouveau, court (3), apparaît aux premiers violons d'abord, puis aux flûtes; nous le retrouverons dans la suite de l'allegro et on peut se risquer à parler de thème secondaire, le thème (2) ayant valeur de thème principal. Une mélodie (4) donnée par la flûte (p. 14 de la partition), réapparaît p. 37, partagée entre la flûte et les violons, puis développée par les seconds violons et les altos, et qui peut représenter les « retours de tendresse »

du programme, sans qu'il lui soit possible de lui attribuer une importance dans la structure générale de l'Allegro. C'est un élément étranger aux deux thèmes et dont la présence est motivée par l'argument, en dépit de la clarté de construction de cette partie de l'œuvre. De même, un fragment, très expressif (5), donné par le hautbois (p. 39 de la partition) et qui n'est qu'un contrechant du thème de l'idée fixe donnée aux violoncelles. Le calme s'impose peu à peu et le « Religiosamente » de la partition est là pour nous éclairer, l'artiste retrouve la paix dans la « consolation religieuse », de larges accords donnés aux cordes, cors et bois.

Si l'apparition et les réapparitions de chacun des thèmes se trouvent en accord incontestable avec l'argument, Berlioz ne semble pas moins avoir eu dans ce morceau le souci de respecter la forme classique. D'abord la reprise de l'Allegro nous indique certainement un souci de ce genre, car cette reprise, relativement à l'argument, n'a pas de raison d'être. A l'intérieur de cette reprise nous voyons exposé d'abord le thème (2) (idée fixe) au ton initial de Do Majeur. L'enchaînement, classique ou non, des modulations, ne nous en amène pas moins au ton de la dominante dans lequel est exposé ce que nous pouvons considérer comme le 2e thème (3). Le développement se fait classiquement sur le premier thème (Basses et altos), puis sur le second (Bois). Les cordes s'étant emparées de ce dernier, le développement fait appel à un élément nouveau : gammes chromatiques ascendantes et descendantes aux cordes, qui, expressif mais peu caractéristique, n'a pas la valeur d'un thème. Après une pédale de Ré (dominante de sol, c'est-à-dire dominante de la dominante du ton initial), les bois font entendre le thème (2) en sol et on peut voir là une réexposition, un peu irrégulière (elle aurait dû se faire en ut), où le thème (3) est repris aux violoncelles (toujours en sol). La conclusion se fait en utilisant tour à tour le thème (2) et le thème (4) revenu un instant, puis les accords « religieux ».

On voit qu'il est donc difficile de retrouver clairement le plan classique mais qu'il n'est pas pour autant absent. L'œuvre, par sa reprise, entre autre s'éloigne parfois de l'argument, et par contre n'a pu respecter la forme classique qu'avec de grandes libertés. Mais, sur ce dernier point, Beethoven n'avait-il pas donné à Berlioz de glorieux exemples ?

1ère Partie – Rêveries - Passions

1 Largo — Vons

2 All° Idée fixe — Fl. Vons

3 Thème secondaire — Vns

4 Thème épisodique

2e Partie : Un bal.

« Il retrouve l'aimée dans un bal, au milieu du tumulte d'une fête brillante. La version primitive est plus précise.
« L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses au milieu du tumulte d'une fête... Mais partout... l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme. »

Le thème de la valse peut paraître un peu léger pour le style classique. Mais, aussi bien, ce n'est point là ce que l'auteur a choisi. Ce thème est au moins doué d'une grâce éthérée et d'une suave légèreté. Après une introduction de 36 mesures, créant l'atmosphère discrètement bourdonnante d'une salle de bal, la valse commence sur le motif (5) donné aux violons. La valse semble se calmer, presque s'interrompre et l'idée fixe s'impose alors et se mêle peu à peu au rythme, puis au motif de la valse qui se termine brillamment.

2ème Partie – Un bal

5 — Vns

3e Partie : Scène aux champs.

« Un soir d'été, à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante ; mais elle apparaît de nouveau, son cœur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent : si elle le trompait... L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche... bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence... »

Très descriptif, ce morceau s'affranchit presque totalement de la forme classique. Au ranz des vaches (6) fait suite un développement symphonique libre d'où se détachera principalement le motif (7) faisant sans doute allusion aux noirs pressentiments de l'argument littéraire et le thème (8) de l'idée fixe. Les timbales (tonnerre) dialoguent avec le ranz des vaches. On s'est, de bonne heure, accordé à considérer ce morceau comme le mieux réussi (musicalement) de la partition, et l'on n'a pas manqué de remarquer une parenté avec la « Scène du ruisseau » de la Pastorale.

3ème Partie – Scène aux champs

6 — Ranz des vaches

7 — noirs pressentiments

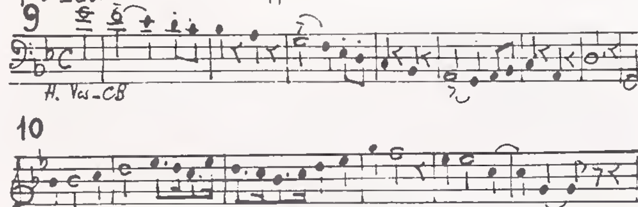
8 — Idée fixe

4e Partie : Marche au supplice.

« Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance, aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus brillants. A la fin, l'idée fixe reparaît un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal. »

Marche originairement destinée à une autre œuvre, agrégée au reste par le texte littéraire, elle l'est, musicalement, par le rappel, à la fin, de l'idée fixe (Clarinette solo). L'action musicale tourne autour de deux idées maîtresses (9 et

10) pouvant effectivement être considérées comme « sombre et farouche » et « brillante et solennelle ». La reprise que comporte cette partie ne s'explique que par un souci de construction comparable à celui que nous avons déjà décelé dans la première partie. On ne manquera pas de remarquer, vers la fin, le roulement des tambours qui annonce l'accomplissement du jugement et le « coup fatal » final.
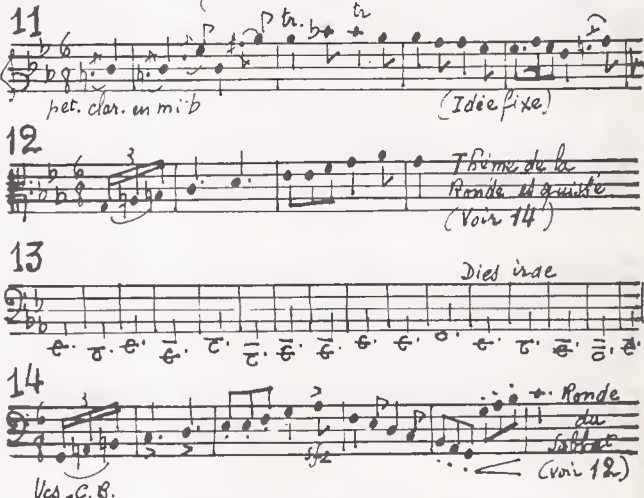


5e Partie : Songe d'une nuit de Sabbat.

« Il se voit au Sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains, auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore; mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité : ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du Dies iræ. Ronde du Sabbat... La ronde du Sabbat et le Dies iræ ensemble. »

Berlioz a certainement été influencé par la « Nuit de Walpurgis » du Faust de Gœthe. Musicalement il s'agit ici de musique à programme d'où ne se dégage aucun souci de respecter une forme classique. On remarquera sans difficulté les divisions suivantes :

1° *Une sorte d'introduction :* créant l'atmosphère de « Bruits étranges » (trémolos des cordes sur motif ascendant des violoncelles et contrebasses), de « gémissements » (sorte de miaulements des cordes en triples croches) auxquels suit une sorte d'explosion *ppp* (aux cordes) en gammes chromatiques descendantes où l'on peut reconnaître les « éclats de rire » du texte littéraire. Bientôt, ce sont, aux flûtes et hautbois, puis au cor, les « cris lointains » auxquels répondent d'autres cris. L'ensemble de tous ces bruits alternés reprend avec quelques modifications et, après la dernière réponse du cor, *pppp*, la clarinette (en ut) fait entendre la mélodie représentant l'idée fixe, mais convenablement modifiée suivant les exigences de l'argument (11). La mélodie est, au moins alerte et gaie, sinon triviale ou grotesque comme le veut le texte. A cette première apparition de la personne aimée dans les lieux infernaux, succède un « rugissement » général où toute l'assistance exprime sa joie de retrouver, qui l'eût dit sur terre, un visage bien connu. Alors sur un rythme donné par la clarinette et les deux hautbois, la clarinette en mi bémol entame 2° *une danse effrénée* à laquelle les assistants semblent prendre un évident plaisir. C'est du moins ce que nous laissent deviner tels « gloussements » des violoncelles, ou tels « rugissements » réapparus de tout l'orchestre. Brusquement, tout se calme, une cloche se fait entendre, suivie de quelques velléités de danse sur un thème nouveau (12), celui qui va bientôt devenir le sujet de la « Ronde du Sabbat ». Mais ce n'est pas encore le temps de se réjouir. Il faut pleurer, ou faire semblant : les tubas et les bassons entament 3° *le « Dies iræ »* (13) de la liturgie catholique. Revêtant tout d'abord le caractère grave qui convient, ce thème est rapidement repris en diminution par les cors, tandis que les cloches continuent leur lugubre glas. Les flûtes, hautbois et clarinettes reprennent le thème sacré en le ridiculisant sous un rythme à 6/8 et dans un mouvement alerte des plus irrespectueux. Mais pouvait-on attendre autre chose des familiers de l'Enfer ?

4° *Ronde du Sabbat.* Elle s'exécute sur une fugue dont le sujet (12-14) a été esquissé peu avant. On ne peut analyser ici une fugue qui montre à chaque instant une habileté d'écriture qu'on a cependant souvent voulu dénier à l'auteur. Celui-ci, ayant épuisé toutes les ressources offertes par la forme choisie, se dispose à conclure. Il le fait très brillamment et d'une façon inattendue 5° *en combinant le thème de la ronde et celui du Dies iræ* (p. 214 de la partition) en une conclusion brillante et même bruyante où les tubas s'unissent aux cuivres et à tout l'orchestre.



Au sujet des emprunts que Berlioz se fit à lui-même au cours de la composition de cette symphonie et de Lélio, nous pouvons donner les précisions suivantes :

Symphonie fantastique.

Le thème du Largo (1re partie) issu, selon l'auteur, de son amour pour Harriett, est une mélodie de dix ans antérieure, mise par Berlioz sous des vers de Floriant (Estelle et Nemorin).

L'idée fixe, elle-même semblant issue de (1) se trouve dès 1828 dans une cantate malheureuse de Berlioz : Herminie.

L'air du bal s'apparente à un air de danse de Lesueur.

La « scène aux champs » a utilisé une scène pastorale destinée aux « Francs-Juges ».

La « Marche au supplice » fut primitivement écrite pour les mêmes « Francs-Juges » sous le nom de « Marche des Gardes ».

Lélio.

La « Ballade du Pêcheur » chantée par Horatio avait déjà été *publiée* par Berlioz assez longtemps avant la composition de Lélio.

Le « Chœur d'ombres » est extrait d'une cantate, « Cléopâtre », écrite pour le concours de Rome 1829 (par Berlioz).

La « Chanson de brigands » est une ancienne « chanson de pirates » (poème de V. Hugo, musique de Berlioz).

Le « Chant de bonheur » et « La harpe éolienne » appartenaient à la cantate (également malheureuse) que Berlioz écrivit pour le Concours de Rome 1827 (La Mort d'Orphée).

La « Tempête » n'a aucun rapport avec l'action et fut présentée au public antérieurement. C'est une œuvre avec chœurs de la taille de la Symphonie fantastique.

Nous avons dit ce qu'il en est de l'idée fixe qui termine l'œuvre.

A PROPOS D'ANALYSE MUSICALE

Alerte à la «Tératopédagogie» !

par
Françoise GERVAIS
Professeur au C.N.S.M.
Professeur au Conservatoire de Saint-Maur

Ce néologisme barbare l'est moins encore que ce qu'il recouvre.

On sait que l'enseignement de l'Analyse s'est beaucoup répandu en France au cours des dix dernières années. Et il est possible, déjà, de s'apercevoir que les motivations, les buts recherchés et les pratiques de cet enseignement diffèrent considérablement d'un endroit à l'autre.

A ce sujet, combien de directeurs et de professeurs se sont-ils posé la question primordiale et essentielle : «L'Analyse, pourquoi ? Dans quel but pratique précis ? Selon la catégorie de musiciens à qui elle s'applique, quelles facultés doit-elle développer ? Quels moyens employer pour cela, compte tenu des possibilités et disponibilités humaines, horaires et locales ?»

Je ne soumettrai à mes lecteurs que quelques exemples relevant de cet enseignement, ceux-ci m'apparaissant particulièrement riches de signification, et n'évoquerai rien ici que je n'aie, par moi-même, vu et entendu.

Dans le cadre d'une première catégorie, j'ai rencontré de nombreuses partitions annotées - œuvres aussi bien anciennes que classiques et romantiques - jonchées par leurs analystes de dactyles, anapestes, trochées, etc... (J'ai même relevé un pyrrhique !) le tout baptisé «rythmes grecs». Que diraient ces malheureux analystes, qui jonglent allègrement avec des mots qui les éblouissent, s'ils se trouvaient un jour - si j'ose dire - nez à nez avec un pied grec, un vrai, celui-là ? Ils ne le reconnaîtraient sûrement pas, car le pied grec, appelé improprement par certains : «rythme» grec, n'existe en tant que tel que sous la condition de lois rythmiques très précises. On peut en déduire que certains professeurs n'ont dû lire, ni Sophocle, ni surtout l'Etude sur la Musique grecque de Maurice Emmanuel.

Une mésaventure semblable guette ceux qui appellent certain changement de mode avec même tonique : «passage au mineur... homophone» ! Ou bien ils n'ont aucune idée de ce qu'est l'homophonie, ou ils ignorent qu'une tonique n'est pas un *son* mais une *fonction* (principe pourtant acquis depuis le début du XIXème siècle).

Par contre, j'ai souri en entendant un élève expliquer très clairement à son examinateur qu'une certaine succession de noires égales, dans la partie de basse d'une pièce pour clavecin de Rameau («Les Tourbillons»), constituait un «groupe non rétrogradable».

Mais je n'ai pu m'empêcher de rire en découvrant la mention d'un «fondu enchaîné» dans le Quatuor op. 20-6 de Haydn (Adagio, mes. 37). J'ai demandé à l'élève qui avait noté ce mot s'il en comprenait la signification. Réponse : «Non. C'est le professeur qui a dit cela à cet endroit».

J'arrête ici une liste de «perles» suffisante pour donner idée du collier. Il nous manque, en vérité, un Molière moderne pour fustiger comme il convient ces Précieux ridicules et autres Trissotins de l'enseignement prétendu «musical» ! Bien sûr, rien n'est nouveau sous le soleil, et c'est de tous temps qu'une certaine ignorance a aimé se camoufler derrière l'emploi de mots qui semblent d'autant plus savants aux cuistres qui les prononcent que ceux-ci ne les comprennent pas. Et les «perles» ci-dessus apparaîtraient plus divertissantes que réellement nocives si l'ânerie, en matière d'enseignement, n'était chose inquiétante en soi.

J'aborde maintenant la deuxième catégorie, beaucoup plus lourde de conséquences, ainsi qu'on va le voir. Deux exemples suffiront à ma démonstration.

EXEMPLE I — Il ne s'agit ici que d'un petit indice montrant tout juste le bout de l'oreille. Mais l'oreille en question est si bouchée aux données primordiales de la musique, si bien enroulée en cornet à sa base, si velue et si longue, qu'elle révèle infailliblement son propriétaire, le doux ami de Francis Jammes (d'ailleurs injustement calomnié comme chacun le sait).

Allegro di molto e scherzando

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Exemple 1

Quatuor op. 20 no 6 HAYDN

Une divergence d'opinion s'est récemment produite au sein d'un groupe d'élèves en Analyse. — Champ de bataille : début du Quator déjà cité de Haydn (dont la photographie est reproduite ci-contre). — Objet du litige : emplacement du second thème, que les uns situent à la mesure 19, les autres à la mesure 22.

Or, qu'est-ce qu'un thème ? je n'apprendrai à personne que, étymologiquement, c'est un «sujet posé» et, en musique, un motif important qui entre dans une forme-sonate à la façon d'un personnage. Il est donc revêtu, obligatoirement, d'un *caractère initial.*

Que déduire des deux opinions exposées ci-dessus ? Tout simplement ceci : que leurs tenants respectifs n'ont fait aucune analyse rythmique de ce début de Quatuor. Sinon, ils se seraient vite aperçus qu'une unique courbe se déploie de la mesure 11 à la mesure 30, l'élan de cette courbe atteignant un haut sommet (mes. 15) où s'amorce une descente ininterrompue, quoique accidentée. Ils auraient également compris que ce n'est pas au cours d'une telle chute qu'il convient de rechercher une seconde idée, que celle-ci se forme, le plus naturellement du monde, au départ de la nouvelle période (fin mes. 30) et que, surtout, *elle ne saurait trouver place ailleurs.*

Pour ma part, ce n'est pas cette faute (pourtant choquante aux yeux de nombreux musiciens) qui capte le plus mon attention, mais bien la grave carence didactique qu'elle révèle : *absence totale d'analyse rythmique.* A quoi peut bien servir un enseignement conçu ainsi ? A quoi bon édifier des châteaux qui s'écroulent parce que construits sur le sable ? Autrement dit, que sert-il de plaquer une analyse quelconque sur un texte dont la compréhension a été préalablement faussée ? Je ne discerne dans cette opération qu'un seul résultat pratique : *apprendre à entendre mal* en donnant à sa mauvaise perception un semblant de légitimité. Pourtant, le cas présenté ici est si simple et si manifeste que même un enfant médiocrement doué ne s'y tromperait pas.

EXEMPLE II — Un jour, au cours d'un entretien avec une certaine personne, j'en suis venue à lui demander ses méthodes d'enseignement, en lui proposant de

prendre ses exemples dans «Träumerei» de Schumann. J'ai subi alors une analyse prétendue «mélodique», bien que ne traitant aucunement de la mélodie. Dès les premières mesures, j'ai eu droit à deux accents, l'un «tonique», l'autre «expressif». Je n'ai pas eu la patience d'en attendre un troisième pour me récrier fortement.

Or, comme ce n'était pas la première fois, hélas ! que l'on m'infligeait ces tristes préceptes, émanés tout droit des balbutiements du siècle dernier, je crois devoir attirer spécialement l'attention sur eux.

Examinons le même exemple : la première incise de «Träumerei».

Si nous procédons à *l'analyse mélodique* (vraie) de ce passage, nous constatons, aux mesures 2-3, une élévation vers l'aigu de tout l'ensemble des notes, mais surtout de la mélodie (partie supérieure) qui, dès son début, franchit très rapidement l'intervalle de 11ème, le tout atteignant un premier sommet à la mesure 3, pour redescendre ensuite plus lentement. Donc, cette mesure 3 présente une zone d'intensité spéciale, d'ordre mélodique. Et cependant, si nous entendons, comme il faut l'espérer, *l'harmonie* en même temps que la mélodie dont elle est inséparable, nous remarquerons que le caractère intense de la mesure 3 n'est pas dû seulement à l'élévation mélodique, mais à l'accord de sous-dominante qui soutient ce point haut de la courbe. Remplacez cette harmonie par celle de tonique, et vous constaterez que la tension qui règne ici est, en grande partie, anihilée. C'est en effet l'harmonie qui, presque toujours, conditionne et colore la mélodie.

Si, enfin, nous procédons à *l'analyse rythmique* du même passage (la plus importante car, nourrie de toutes les autres, elle en constitue la vivante synthèse) nous repèrerons des zones de tension et de détente. On se convaincra facilement, je pense, que la noire initiale est chargée de la plus forte tension, que les deux blanches de la mélodie correspondent à des moments de moindre tension (ou dépressions) et que la longue descente des mesures 3-5 constitue la phase de dépression définitive qui aboutira au repos de toute cette première courbe.

Observons maintenant la *fausse analyse «mélodique»* :

1) On vient de dire que l'accentuation d'une période musicale était souvent due à des facteurs d'ordre harmonique (cas presque constant dans les œuvres classiques et romantiques). Donc, rechercher les accents d'une période musicale par une analyse dite «mélodique» est un grossier non-sens.
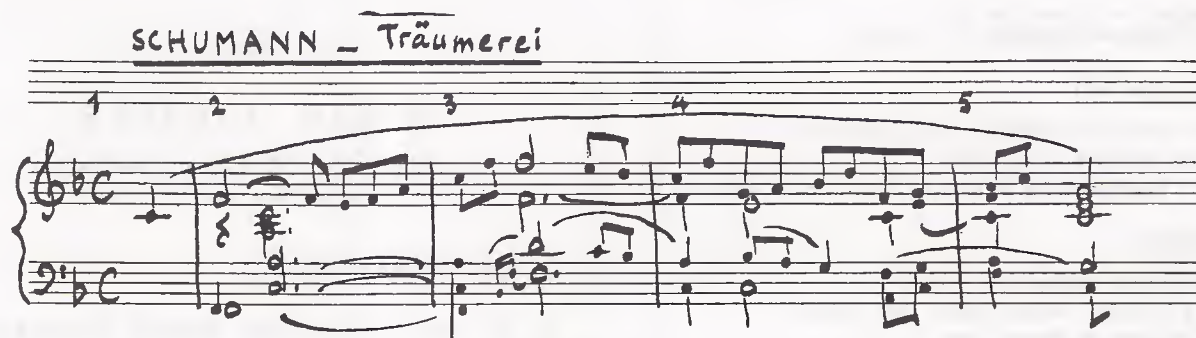
2) Le mot *accent*, dans notre langage actuel, est synonyme d'intensité, ou de renforcement sonore. Comme par dérision, c'est lui qui est choisi ici pour désigner les deux premières dépressions de la ligne rythmique (les deux blanches). Et si «accent expressif» signifie «zone d'intensité», pourquoi, alors, ne le placer que sur une seule note ? N'est-ce pas là tenter le diable et inciter à une exécution instrumentale accentuée à l'aide de sforzandi, au rebours de tout sens musical ? — Accent «expressif», d'ailleurs, ne veut rien dire, l'«expression» d'une œuvre ou d'un passage n'ayant jamais été due à un accent isolé. Né au XIXème siècle, ainsi que le laisse deviner son qualificatif désuet, l'accent «expressif» est contemporain de l'orgue (également) «expressif», de la crinoline et de l'ophicléide. Il ne manque qu'un cadre - d'époque, bien entendu - pour entourer ce charmant tableau de famille.

3) Quant à son compère, l'«accent tonique», son pedigree, au moins, est transparent. Toujours asséné, comme par hasard, sur un premier temps de mesure, il n'est autre que l'avorton tardif de l'affreux «temps fort» des mauvais solfèges. Engager ainsi le futur interprète à marquer les temps dits «forts» (ce que, dans sa maladresse, il n'a que trop tendance à faire) en détruisant la courbe naturelle de la phrase - donc, en *rendant celle-ci inintelligible* - est la plus mauvaise action que puisse commettre l'olibrius élevé abusivement à la fonction de professeur. La soi-disant Analyse pratiquée avec de tels accents est vraiment ce que l'on peut inventer de plus efficace pour obnubiler le sens rythmique des jeunes musiciens. Il suffirait de généraliser et d'imposer cette méthode pour que, avant une quinzaine d'années, il n'y ait plus un seul interprète - ou chef d'orchestre - de valeur en France.

Des principes aussi caducs et aussi pernicieux devraient, depuis longtemps, être relégués dans l'Armoire-aux-vieux-poisons, et remplacés par les théories solesmiennes qui circulent en Europe depuis le début de ce siècle. Mais, chose curieuse, en matière de zoologie musicale, le fossile a la vie dure et, dans quelques lieux mal aérés, prolifère même à la façon des souris.

C'est par une telle éducation à rebours que s'exerce la «tératopédagogie».

Entendons-nous bien : Faire perdre aux jeunes le temps privilégié du développement et des acquisitions, temps trop court, que, par la suite, ceux-là ne retrouveront plus, encombrer leur mémoire de données saugrenues, sont déjà choses très regrettables. Mais il est beaucoup



Exemple 2

plus grave encore de malaxer l'entendement musical d'individus sains, peut-être naturellement doués, et de conditionner ceux-ci au point d'en faire, à l'instar de leurs inconscients éducateurs, des *infirmes musicaux.* Ce genre d'industrie, cantonnée naguère dans les cirques et les laboratoires, après s'être timidement exercée dans les disciplines du solfège et de l'harmonie, envahit maintenant l'éducation dite «musicale» sous le nom d'Analyse. On en a assez vu, à l'heure qu'il est, les sinistres résultats, pour pousser un sérieux cri d'alarme.

Heureusement, le panorama de l'Analyse n'est pas totalement noir. Il existe, en France, de remarquables professeurs qui savent inciter leurs élèves à *écouter* vraiment la musique, à respecter celle-ci dans sa vie propre en en recherchant l'exacte signification. Vers eux va toute mon admiration et mon infinie reconnaissance pour l'œuvre qu'ils accomplissent. A ce propos, une simple et admirable leçon vient de nous être donnée sur les ondes, récemment, par le plus grand de nos professeurs. Puissent ses conseils, si justes en leur musicalité profonde, avoir été largement entendus.

A L'ECOLE MATERNELLE

Le B.O. n° 30 du 1er septembre 1977 (Circulaire n° 77-266 du 2 août) contient un texte très important au sujet de l'Ecole Maternelle, «Préambule et Finalités». Sa longueur étant incompatible avec la place dont dispose «L'E.M.», nous publions seulement ci-après ce qui concerne la musique.

L'EXPRESSION VOCALE LA MUSIQUE

Il convient de souligner à nouveau l'étroite liaison entre l'expression vocale parlée ou chantée et le corps. Organe de l'audition, l'oreille a présidé d'abord au cours du développement de l'espèce aux déplacements du corps en permettant à ce dernier de s'orienter.

Les premiers cris, les bruits, les sons émis par le nourrisson ne sont pas des langages. A peine les répète-t-il à satiété, grâce à la loi de «l'effet», au point que l'on a pu croire, durant longtemps, à l'existence de liaisons physiologiques préformées entre les organes de l'audition et ceux de la phonation.

Il est bien connu enfin que les vibrations sonores influencent aussi bien les nerfs afférents de l'épiderme que ceux de l'oreille.

L'émission vocale est d'autre part en étroite relation avec la fonction de respiration qui préside à la vibration des cordes vocales.

Si l'on ajoute que la pulsation musicale existe au même titre que la pulsation physiologique on comprend toutes les raisons qui justifient la place de l'expression ou de l'écoute vocale et musicale en liaison avec des activités corporelles.

Pourtant, on ne l'ignore pas non plus, le chant, la musique sont des phénomènes culturels auxquels l'enfant se trouve, de nos jours, confronté dès son plus jeune âge. Dans la mesure où la musique enregistrée, diffusée dans son environnement avec une généreuse intensité, a remplacé les berceuses des grands-mères, il appartient à l'Ecole de créer un univers sonore dont la qualité conditionne la valeur de l'éducation musicale.

La voix parlée. Le timbre de la voie humaine est irremplaçable : l'éducateur doit donc, avant toute chose, songer à la culture de sa propre voix, à la manière de la «placer». C'est avec un souci constant de ses intonations, de la qualité de son articulation, de la maîtrise de sa respiration qu'il dira des contes aux enfants, leur récitera des poèmes ou leur chantera des chansons. Ces moments d'écoute étant souvent renouvelés, et associés avec art aux situations vécues dans la classe, il veillera à ce que l'enfant :

— parvienne à s'exprimer par le cri, la parole, le rire lors de jeux dramatiques ou d'expression corporelle,

— écoute ses camarades lors des mêmes activités vocales,

— s'écoute lui-même.

Au cours de ces jeux, favorisant en même temps des exercices de respiration, la réflexion et les commentaires collectifs conduiront :

— à distinguer : cri et parole, chant et parole,

— à apprécier l'intensité de la voix parlée (jouer à chuchoter, en articulant bien, puis à crier très fort),

— à se faire entendre de loin, en articulant.

Cette recherche de la qualité de la parole est à la base de la diction ; elle remet en question la nature de l'exercice de «récitation» qui doit trouver sa place ici, les exigences énumérées ci-dessus étant mises, bien ententu, au service des contenus et de la richesse des images d'un poème.

La pratique du «chœur parlé», pouvant se dérouler d'ailleurs sur un fond musical discret, conduira l'enfant :

— à rythmer sa parole et sa respiration sur celles des camarades,

— à écouter, pendant l'exécution, l'effet produit,

— à nuancer l'intensité de sa voix en fonction de cet effet, apprécié en groupe.

De l'exercice de la voix parlée on passe tout naturellement (les mélopées spontanées en sont la preuve) à celui de :

La voix chantée. C'est par le chant, activié globale par excellence, que commence l'éducation musicale. Dans le choix des premières rondes, comptines, formulettes, il faut respecter la tessiture des voix des enfants qui sont (selon qu'ils fréquentent la section des petits, des moyens ou des grands) aptes à chanter des mélodies écrites sur des intervalles de tierce, de quinte ou d'octave.

Le choix exclusif des mélodies dans les chants du fol-

klore, dont l'écriture a certes le mérite d'obéir à la recommandation précédente, méconnaîtrait le caractère affectif de certaines jolies chansons modernes écoutées en famille et diffusées par la radio ou le disque. On ne doit pas oublier que s'il faut pouvoir chanter pour vouloir chanter, il faut aussi aimer chanter et rien ne doit être négligé dans la poursuite de ce but.

L'enfant sera ainsi conduit à :

— chanter individuellement ou en chœur d'une manière expressive,
— maîtriser l'intensité, la hauteur, le volume de sa voix,
— s'exercer à bien respirer avant de chanter,
— «inventer» des chansons gaies ou tristes, des berceuses, des chants de marche.

Le plaisir de s'exprimer par le chant devrait être tel, dès l'âge de cinq ans, que les enfants se trouvent à même d'entonner collectivement un chant, d'une manière spontanée, à certains moments de la journée.

Si le chant ne doit pas revêtir un caractère scolaire, il est bon, cependant, dans un climat d'écoute agréable, d'apprendre à aimer la musique non seulement parce qu'elle laisse des impressions sensorielles mais aussi parce qu'on la connaît mieux. L'oreille est un analyseur dont il ne faut pas négliger l'exercice. L'enfant pourra être appelé à :

— produire différents bruits avec ses mains, ses pieds, différents éléments naturels ou des instruments,
— à émettre des sons après les avoir écoutés,
— à distinguer bruits et sons,
— à apprécier la provenance de différents bruits et sons, en un mot, à écouter et non pas seulement à entendre.

Dans la mesure où la reproduction des sons, à la voix, ou à l'aide d'un instrument très juste, est possible, il est souhaitable de la favoriser. Ainsi se fixent les images sonores.

Mais la musique n'est pas seulement mélodie, elle est également rythme. Une première approche de ce dernier est facilitée par l'accompagnement des morceaux déjà connus à l'aide d'instruments à percussion de bonne qualité. Ici encore, l'enfant doit être l'artisan de sa propre éducation. Les danses, les exercices rythmiques lui permettent de participer, ou librement ou d'une manière plus directive, à des jeux en musique, individuels et collectifs. Plusieurs méthodes s'affrontent ici. Il faut laisser aux instituteurs le soin d'apprendre à les connaître et de faire le choix correspondant à leur tempérament. Il est d'ailleurs possible de faire appel à la fois à la danse d'expression tout à fait libre et, de temps en temps, à des exercices rythmiques plus rigoureux.

Certains méthodes bien connues abordent aussi, en section des grands, le solfège et les premiers principes de l'écriture musicale ; ceci, avec beaucoup d'efficacité et pour la plus grande joie des enfants. Tout dépend de l'esprit dans lequel est dirigée cette initiation et surtout des connaissances de l'éducateur dans le domaine musical. Quoi qu'il en soit, des exercices de ce genre doivent être conduits avec prudence et tact. Il faut pourtant répéter que dans cette matière où, plus qu'ailleurs, le plaisir doit être le guide le plus sûr, la connaissance est, pour certains enfants comme pour certains adultes, sources de joie.

SUPPLÉMENT AU DIALOGUE DES NORNES

propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau (6) *

par Michel GUIOMAR

Nous reprenons une étude interrompue, nous l'avions annoncé **(1)** *, dans l'attente d'une direction musicale approfondie par Pierre Boulez et d'une évolution scénographique de Patrice Chéreau, prévues pour le Festival de cette année.*

Sans espérer une attitude nouvelle, un revirement conceptuel, qui nous aurait d'ailleurs profondément déplu, plus que modification des éléments scéniques, décors et lumières, gestes et démarches, objets et voix, pouvaient provoquer, aussi accordés qu'ils seraient à une intention primitive sans retour, des nuances, impacts et retentissements autres que ceux de l'an dernier et assez prononcés pour que la tentative entière changeât de ton et la dramaturgie de climat. C'est une loi de la représentation lyrique, sinon du théâtre, qu'une mutation interprétative passagère d'un moment quelconque de la réalisation ou limitée à l'une des matières de l'espace lyrique total — scénique, gestuelle, instrumentale ou vocale — non seulement « désoriente » efficacement l'instant et métamorphose cette matière mais, par la continuité, ainsi alertée et non détruite, des autres, à tout instant assurée par leurs jeux réciproques constants, porte très loin dans l'œuvre et sur une autre de ces matières, un écho entièrement nouveau, prédispose le potentiel expressif des autres instants de l'avenir de l'œuvre et va même, en rappel antérieur, recomposer le passé; le leit-motiv wagnérien n'étant, sur le plan musical, qu'une cristallisation, une prise de conscience par l'œuvre elle-même, des pouvoirs de sa signification constante.

Pour dire un exemple, la modification sans doute la plus «spectaculaire», le décor final de **Die Walküre**, *le roc des walkyries, naguère simple tertre sombre venant border un cimetière, retrouve cette année un climat de haute solitude même si dans une permutation de signification les tombes ne cèdent la scène qu'à une grande ruine claire de burg désolé, autre passé humain, s'embrasant sans destruction d'un immense incendie, dont l'an dernier R. Peduzzi semblait refuser l'illusion scénique. Ce nouveau décor ne modifie nullement la conception mais le retrait de quelques jeux macabres qu'il a rendu impossibles, d'autres qu'il a inspirés, d'une émotion plus intense entre Wotan et sa fille, des rapports autres de l'espace aux personnages, la grandeur attirante du lieu et du moment où Loge retrouve un vrai rôle occulte, ont revivifié l'impact musical. Entre le moment où Brunnhilde marche elle-même vers le lieu du châtiment de son sommeil et invite elle-même d'un geste simple et poignant Wotan à le lui infliger — prodigieuse et terrible dérogation scénographique — et l'appel à Loge, puis entre la première flamme et la tombée du rideau, cet impact musical a intensément joué, au point que cette année cette fin parut plus brève et d'un dynamisme plus tendu, sans que la direction de P. Boulez ait peut-être sur ce point* **consciemment** *changé. Le retour imposé de ce décor à l'acte III de* **Siegfried** *et en plusieurs scènes de* **Götterdämmerung** *réaffirme aussi, à l'insu peut-être du réalisateur, un onirisme insistant, de racines plus sûres, écarté de la présence humaine et un détachement plus certain de l'historicisme idéologique, repérables dans les scènes entre lesquelles réapparait ce haut-lieu . . . Nombreuses seraient à dire les autres conséquences que nous en avons ressenties; nombreux les autres exemples . . .*

* Voir **l'Education musicale**, Nos 231, 233, 235, 236, 237. Cette étude, cependant d'intérêt général, se destine surtout à un certain nombre de lecteurs particulièrement intéressés par les problèmes wagnériens et aux étudiants se consacrant à la scénographie lyrique.

N'anticipons pas; sinon en ré-écrivant, on le pressent, toutes nos pages précédentes, nous ne pourrions, aussi souhaitable qu'en serait la prétention, revenir délibérément, à l'égard de chaque modification aux multiples échos, sur ce que nous pensions l'an dernier. Au moins, en ce qui reste à saisir — le jeu scénographique face à la primauté musicale, à l'évidence d'un onirisme de la Matière dans l'œuvre et de ses retentissements dualistes et surréels sollicitant toute tentative, nous privilégions la nouvelle version, pour ne rappeler la réalisation antérieure qu'à propos d'une comparaison nécessaire; pour ou contre ce que nous avons déjà abordé ou dénoncé, — une volonté idéologique, historiciste, théâtralisante — nous ne reviendrons à ce propos que si l'univers de l'œuvre ainsi modifiée le permet sans digression. Aussi, tout ce qui de notre projet serait écarté entre le jeu de cette année et celui de l'an passé, se rassemblera sans doute dans une grande conclusion autour des constantes de cette scénographie.

Rappelons enfin que nous avions arrêté l'étude que nous poursuivons, après avoir tenté de justifice notre théorie de l'irrécusable primauté musicale, en nous fondant surtout sur les paroles de Pierre Boulez, nettes, positives, affirmatives, contraires à l'intention manifeste de P. Chéreau, contradiction que nous ne sommes pas seuls à ressentir. Nous confrontons ici à cette primauté quelques aspects de la scénographie.

* *
*

Le sentiment qui semble avoir guidé certains jugements favorables de la critique sur la scénographie de Patrice Chéreau et la direction de Pierre Boulez est sans doute celui que nous avons lu de Pierre-Jean-Rémy, que leur réalisation donnait admirablement conscience que la musique de la *Tétralogie* était «faite pour le théâtre». Cet a priori est faux, moins défendable encore que notre postulat à contre-courant, que la dramaturgie wagnérienne n'est conçue que pour la Musique. Au lieu d'une mise en œuvre théâtrale d'une musique qui serait composée pour le théâtre, comme, avec évidence, celle de *Pelléas et Mélisande* pour le drame de Maeterlinck, nous attendons une mise en œuvre musicale, précisons même une direction musicale d'action théâtrale, à chaque instant, à chacune de ses paroles, imaginée *en vue de* cette musique, créée *pour, par, à travers* la musique, si nous empruntons à P. Boulez lui-même, dont nous avons aussi entendu que les données conventionnelles de cette action théâtrale étaient heureusement absorbées par la seule *substance musicale.* Quand toute circonstance de la *Tétralogie* est menacée d'être égarée ou contrainte par la vision d'un scénographe, cette justification uniquement musicale des grandes conventions impose le respect des structures scéniques qu'elles ont suggérées, qui sont donc des *intentionnalités musicales* (2) transférées à la scène par le compositeur et que le réalisateur doit ainsi restituer au moment de la représentation. Hors de cette docilité et quelles que soient les mises en œuvre, ces conventions n'étant plus effacées par la matière musicale agiraient et même alors combattues laisseraient à découvert les données incohérentes et contradictoires de la dramaturgie que dénonce P. Boulez.

Ce qui doit se juger n'est pas la succession, fût-elle continue et captivante, de nombreux détails, en eux-mêmes parfois fascinants, de directives qui, à certains critiques dont les approbations trop immédiates reflètent une absence de culture, un regard linéaire, une attente de surface, ont fait paraître P. Chéreau musicalement inspiré, ce sont les grandes structures scénographiques imaginées par le réalisateur, et non en elles-mêmes, mais en leur efficacité de réponse à l'exigence musicale. Rares, par contre, ont été ainsi les témoins qui, appréhendant exactement ces structures, pouvaient saisir l'éclair génial d'incomparables moments de saturations polyphoniques ou polyvalentes lyriques, surréalistes et oniriques telles, dans un vide idéologique alors absolu, que depuis le début de notre essai, on l'aura peut-être éprouvé, nous les avons annoncés sans parvenir à leur donner une place logique dans les catégories de notre étude qu'ils intéressent toutes à la fois.

Dans ce jeu de l'intentionnalité de l'œuvre et des intentions du scénographe les références de jugements doivent retenir trois aspects révélateurs de la manière dont P. Chéreau a suivi ou ignoré les grands rapports de l'espace musical et de l'espace scénique, ressenti l'impulsion dramaturgique et saisi certaines significations du phénomène musical face à cette scène : aucune interprétation du drame wagnérien ne peut ignorer ces trois dominantes de *l'espace* total du drame, du temps *musical* et de *l'échange*, dans ce temps et cet espace, entre le matériau musical et le matériau visuel.

I. - La structure scénique la plus générale sur laquelle s'exerce le jeu de la convention et de l'exigence musicale est un *antagonisme de scènes successives, ouvertes ou fermées, d'espaces scéniques intérieures ou extérieurs.* Dans le drame lyrique se distinguent des pages musicales appelant la scène extériorisée, d'autres, l'espace scénique intérieur, et ce rapport de la musique à l'espace de sa réalisation, est pour l'exactitude dramaturgique, d'une importance majeure. Nous évoquons évidemment ici les espaces scéniques simulés et l'imaginaire sonore et visuel, et non pas la véritable réalisation matérielle, les aspects structurels techniques de l'enfermement ou de l'ouverture vraie ou illusionniste de l'espace, toutes données d'un autre problème, acoustique, sur la sonorité effective, qui ne nous est d'ailleurs pas étranger.

Reconnaissons, par exemple, que de fermer fréquemment une scène, même extérieure, d'un mur, d'une vraie

et dense forêt, d'une montagne proche, qui réduisent et limitent à l'arrière-plan l'espace, semble avoir créé ici un climat vocal particulier, de grande présence, d'une proximité beaucoup plus sensible, devant lequel l'orchestre de Pierre Boulez s'est même nuancé en laissant passer, plus libres, vers nous, des voix plus humaines. Quand la scène wagnérienne traditionnelle et celle de Wieland Wagner (et plus encore celles de Wolfgang, de Karajan, de Svoboda, aux espaces souvent infinis, démesurés, flottant sur l'abîme cosmique) jouaient sur la vacuité et l'expansion imaginaire et conféraient aux voix une aura d'évasion et de surpassement, les dispositifs concrétisés par R. Peduzzi, non seulement rapprochent de nous les chanteurs, mais leurs voix, heurtant ces limites, sont sans doute plus immédiatement et intensément renvoyées vers la salle. Une telle présence vocale se révéla ainsi, surtout en 1976, aux deux premières scènes de l'acte III de *Die Walküre* (la chevauchée des walkyries et l'entrée de Sieglinde et Brunnhilde ; et naturellement aux autres scènes jouées ensuite sur ce roc) dans le cimetière fermé d'un mur, puis en scène finale pour le dialogue et les adieux de Wotan et de sa fille, dont le roc du sommeil était venu, d'un mouvement insolite, dominer l'enclos des tombes. Cette année, la haute ruine, théâtralement disposée, une scène sur la scène, au creux de trois grands pans de murs s'ouvrant vers nous comme une conque, respectait le principe de l'espace infini autour d'elle mais, acoustiquement, se constituait en foyer sonore incomparable, auquel nous devions peut-être cette intensité musicale remarquable, cette impression de densité dynamique de toutes les tensions engagées alors par Wagner...(3).

D'autres scènes, niant le principe de l'ouverture ou s'y affrontant, retiendrons par ailleurs nos critiques : la salle fermée de la première scène de l'acte II de *Die Walküre*, l'irruption d'un mur en pleine forêt où Mime, contrairement à toute indication wagnérienne, a installé son atelier de plein air, et, cette année, l'immense façade d'un Walhalla tout proche, tangible et à portée de la main malgré qu'inaccessible, si proche et immense que le seul fragment visible fermant la scène en étouffait l'espace de *Rheingold* et du final de *Götterdämmerung...* Vocalement au moins, ces scènes nous comblèrent. C'est peut-être d'une telle sonorisation inconsciemment éprouvée par le public et les critiques, que la scénographie a paru tenir «admirablement» compte de la vocation théâtrale de la musique quand, sur ce point, elle a seulement témoigné d'une attention à l'acoustique de l'action.

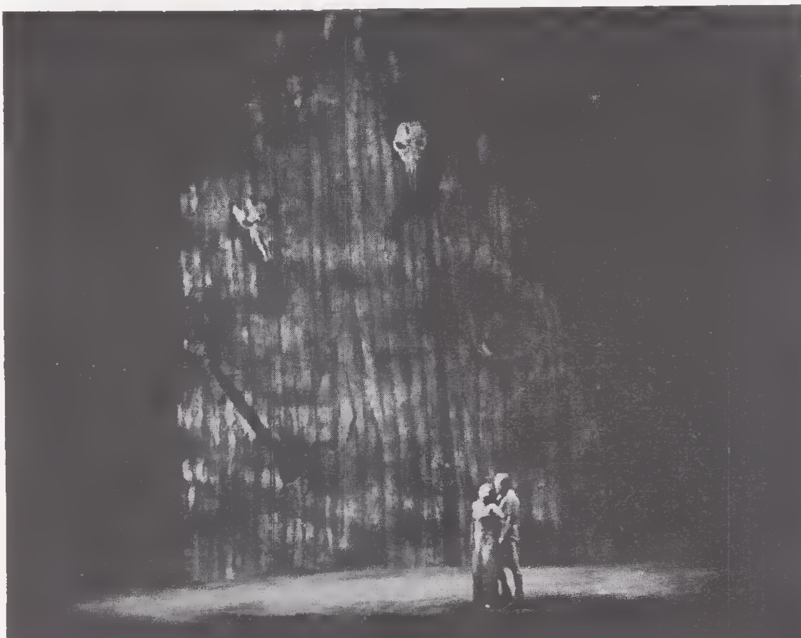
Notre propos, en apparence étranger au domaine musical, en est au cœur, au contraire : les oppositions scéniques, de lieu fermé et de paysage du Monde, répondent en écho à des abstractions psychologiques *d'intériorité* et *d'extériorisation* ressenties par le compositeur dans la conception du drame et dans l'acte même de sa composition. Nous disons bien et soulignons les termes *d'intériorité*, d'une implication *passive*, et *d'extériorisation* d'explicitation *active*, par lesquels s'exprimerait la

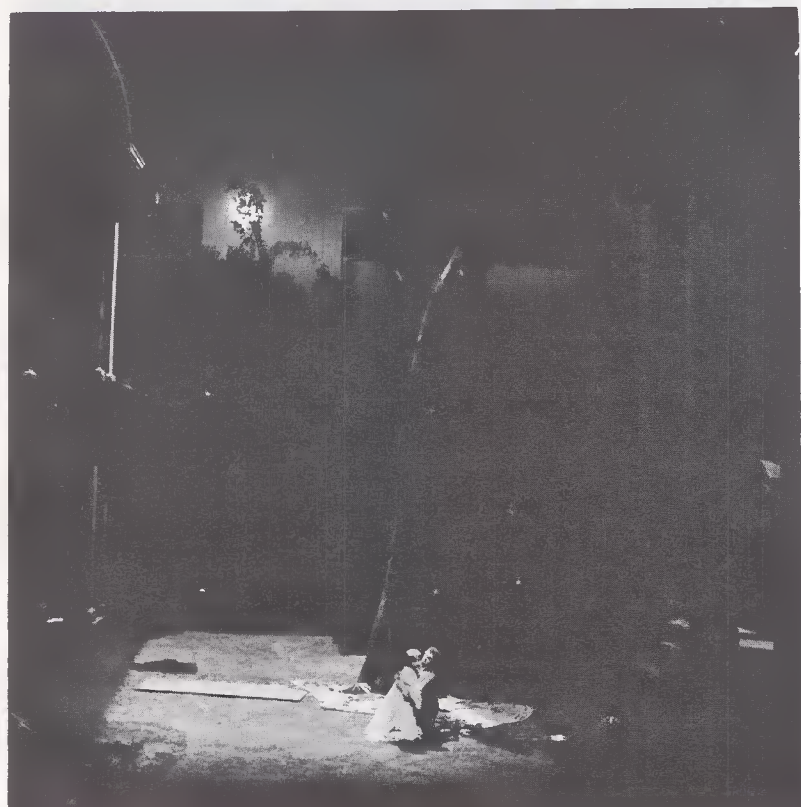






Photos ci-contre :
Le Roc des Walkyries, «Sur la cime d'un mont rocheux» ....*selon les scènes et scénographies suivantes :*
(en haut) La Walkyrie, *scène finale, Wieland Wagner, 1952*
(au centre) Le Crépuscule des dieux, *dernière scène de l'acte I (Brunnhilde et Siegfried, sous l'apparence de Gunther), P. Chéreau et E. Peduzzi, 1976*
(en bas) La Walkyrie, *scène finale, P. Chéreau et R. Peduzzi, 1977*





La Walkyrie, *Acte I, troisième scène («je t'étreins, noble femme ...... je sens battre ton cœur) :*
(en haut) Wieland Wagner, 1968 (selon la version de 1965). L'effet d'ouverture de la demeure vient de la lumière seule qui sur la réalité de l'arbre immense suffit à créer un symbole de forêt.
(en bas) P. Chéreau et R. Peduzzi, 1976-77. On voit s'ouvrir, sous la clarté de la lune, le fond du décor.

notion jungienne et bachelaresque fondamentale de toute l'imagination créatrice, la dualité de *lanima* et de *l'animus* (4), véritable rythme de toute inspiration. Nul art d'ailleurs sans doute où cette dualité inspiratrice se soit de tous temps plus exercée que dans la musique, mais surtout à partir du Romantisme, dont l'étude rappelons-le, attachée à Beethoven, a dégagé la notion analogue, un peu erronée par ignorance du véritable archétype imaginaire, de l'opposition d'un thème masculin et d'un thème féminin (5). Il est indéniable qu'une page musicale dramatique ne se crée pas le même climat quand la scène qu'elle sollicite s'ouvre au Monde ou se referme dans le repos de l'être, quand elle témoigne d'une effraction d'une Matière agissante ou de la docilité onirique aux exigences de l'imagination matérielle. Ce n'est pas alors seulement un climat de musique acoustiquement élaborée pour l'extérieur ou pour l'intérieur, encore que des évidences sonoristiques devraient guider le réalisateur, mais une convergence des caractères thématiques, rythmiques, instrumentaux ou vocaux, qui ne peut tromper un véritable metteur en scène lyrique, sensible à la musique, sur le décor que cette musique doit frapper ou transgresser.

Un schéma psychique spatial s'est accordé à la musique qui se créait en Wagner, inspiré ainsi de manières exactement opposées. Les problèmes ici posés, fondements même de toute une théorie de la scène lyrique, dépassent même les limites de notre essai et nous renverrions d'abord à ce que nous en avons déjà esquissé (6) ainsi qu'à toute l'argumentation de G. Bachelard dans sa *Poétique de l'Espace* et sa *Poétique de la Rêverie*, sur les échanges oniriques entre Maison et Univers, Rêverie et Cosmos, la Dialectique de l'Au-dedans et de l'Au-dehors (7), toutes dualités archétypales puissantes, autant de structures primordiales et permanentes de l'Imaginaire (8) ainsi *représentées* à nous -présentes à notre imagination réceptrice musicale, une seconde fois, après l'avoir été dans la pensée créatrice de Wagner- s'imposant par tous les éléments convergents de la musique et cependant ignorés de beaucoup de metteurs en scène lyriques et de leurs défenseurs. À partir de l'espace musical lui-même, la plupart des réversibilités sont impossibles entre l'Au-dehors et l'Au-dedans scéniques. Par la musique qui investit l'espace théâtral entier, celui de la scène et celui de notre audition, l'espace est musicalement Un, et cependant les phénomènes de la signification musicale nous entourent tandis que la signification scénique, visuelle, est devant nous, en l'espace figuré. Les échos scéniques que la musique provoque sont donc différents si nous sommes *dans* une scène intérieure ou *devant* une scène extérieure, s'il s'agit de l'Au-dedans ou de l'Au-dehors. Dans le premier espace, nous sommes nous aussi avec les partenaires du drame, enfermés dans l'espace scénique puisque de celui-ci la seule et véritable ouverture visible et possible est celle de notre espace. La scène est donc tournée vers nous seuls et si nous imaginons à cet espace scénique un Au-dehors, parfois imminent jusqu'à survenir même, comme au cœur de la troisième scène de l'acte I de *Die Walküre*, quand la porte s'ouvre et entre la nuit de printemps sur l'étreinte de Sieglinde et de Siegmund, cet Au-dehors est également extérieur pour les personnages. Toutes les réciprocités et tous les échanges entre cette scène et l'extérieur jouent donc identiquement pour nous : les fonds du Rhin et du Nibelheim, la maison de Hunding, l'antre de Mime sont, avec certaines nuances, notre espace, sans transgression imaginaire nécessaire. Nous participons à l'action ; nous sommes dans l'espace de l'œuvre.

Par contre, la dualité de l'espace joue davantage quand la scène représente l'extérieur ; notre espace d'audition

ou de vision reste un monde fermé dont notre inconscient au moins, même en plein drame, demeure entouré : l'essence même de la salle de théâtre étant cet enferment d'une singulière efficacité (surtout à Bayreuth). Le paysage donné et la scène restent alors un Extérieur en marge et au-delà de nous et la scène non seulement ne s'ouvre pas uniquement vers nous, mais à toutes les directions dont l'infini les rend privilégiées et détourne en quelque sorte l'orientation des personnages de notre présence, en même temps qu'il nous détournerait même de la leur en nous invitant à une transgression de leur présence physique, si la musique, leurs voix et leur environnement orchestral qui est aussi le nôtre ne nous ramenaient à eux... et à nous-mêmes. Nous sommes hors d'un paysage du Monde que nous regardons et entendons, nous n'y sommes pas confondus.

C'est tout un jeu d'onirisme «spectatorial» dont la grande diversité phénoménologique devrait du moins s'approfondir comme elle l'a été pour le théâtre et pour le cinéma qui, ce dernier, témoigne à quel point l'emprisonnement obscur conduit le spectateur à une participation onirique totale où l'intériorité et l'évasion extérieure aggravent aussi leurs oppositions. Par la musique qui tend à faire communiquer les deux espaces de la salle et de la scène, une osmose sonore nous envahit : en présence des interprètes nous sommes avec les *chanteurs* pour éprouver de la même manière l'insistance orchestrale vers eux, vers nous, et les phénomènes musicaux et surtout les *leit-motive* qui nous atteignent comme eux, mais nous sommes séparés de leurs jeux *d'acteurs*. La musique du drame musical joue donc un rôle spatial immense et ce rôle ne peut être parfaitement assumé que si les structures scéniques prévues par elle sont respectées (9). Ainsi créée par Wagner la dualité scénique qu'elle a provoquée ne devrait jamais être trahie. Qu'un metteur en scène, ici Patrice Chéreau plusieurs fois, en refuse ou, plus gravement encore, en ignore les exigences, témoigne, nous le ressentons, qu'il refuse ou méconnaît d'abord, pour retenir la seule agitation superficielle d'une humanité médiocrement historique, ce dont vit l'Homme, l'homme imaginaire, le seul digne du nom, si l'imagination est bien, selon G. Bachelard, notre faculté première et notre puissance distinctive, ce dont il respire d'un rythme qui est sa source musicale même : le dialogue immémorial entre son angoisse ou son repos intérieur et l'Univers bénéfique ou de menace.

Evoquons brièvement ces refus et inversions systématiques d'espaces scéniques et les conséquences d'incohérence ou de contre-intention quand P. Chéreau transforme un espace fermé en paysage et le monde de l'Audehors en espace intérieur. Nous ne préjugeons même pas le caractère éventuel du paysage ou de l'espace et si P. Chéreau traduit à sa manière ou ignore l'esprit wagnérien d'un antre, d'un site rocheux qu'il ne représente même pas... Un seul détail peut en effet nier le schéma prévu, fermer une scène en apparence extériorisée, introduire en scène intérieure des éléments extériorisants, détruire une interprétation scénographique exacte et, dans une mise en scène erronée, rétablir un juste climat.

Dans *Rheingold*, loin d'évoluer au fond des eaux, merveilleusement inaccessibles aux servitudes mêmes de la vie, les filles du Rhin, simples créatures, se déplacent sur les dalles, passages et autres surfaces d'un barrage hydraulique, au reste peu crédible sur le seul plan technique. Du fond de celui-ci Alberich surgit, et non de la Terre elle-même, dont il n'est plus l'émanation maléfique, mais une manière de préposé à la surveillance de ce qu'on nommerait aujourd'hui l'infrastructure. Les conséquences d'un tel écart scénique, que des critiques aux vues limitées trouvent anodin, qui d'un fond de fleuve enserré par la Terre fait un paysage extérieur à l'air libre, sont innombrables. Pour n'en dire que d'immédiates et brièvement critiquables, le climat d'eau emprisonnante tente bien de se reformer en nuées, vapeurs dans un *sfumato* assez réussi mais l'insistance cernante, la permanence initialement protectrice de la scène, le site de pureté matérielle, de gîte minéral violé ensuite, les liens d'intériorité de l'Eau et de la Terre profondes sont niés, autant que les rapports de ce couple d'Eléments, créateur de la dualité féminine des filles du Rhin et du désir masculin d'Alberich, avec l'Au dehors d'un paysage pressenti au-dessus. Tout un jeu d'emprisonnement est méconnu : la lumière et le feu dans l'Or endormi, l'Or dans le Roc, le Roc dans l'Eau et ce fleuve dans la Terre. Ignorée cette progression d'espaces de plus en plus cernés les uns par les autres au premier instant d'un rêve du Monde, les êtres vivants de cette évasion matérielle pressentie ici, non seulement les trois ondines et le nibelung, mais ceux de toute la *Tétralogie* s'égarent inévitablement hors du regard wagnérien.

Sans même rappeler déjà, et une nouvelle fois, la pure signification du Prélude, espace musical enfermé dans son unique tonalité, ou plus précisément ne s'ouvrant que sur lui-même, l'Eau du Rhin dont il est né en rêve, creuset sonore de densité croissante créatrice des voix féminines, il est impossible de rendre sensible le jeu premier de l'œuvre, l'irradiante naissance de l'Or au sein de l'Elément ; nous avons déjà suggéré à quel point cette naissance était nécessaire en cet espace et selon la structure musicale qui est liée, combien hors de cette exigence matérielle tout l'édifice de la Tétralogie risquerait de se ruiner, faisant ressurgir les contradictions internes de l'œuvre (10). Il est aisé de montrer que cette naissance vient de l'Elément lui-même dans le cadre d'un étagement symbolique de l'espace, créant au-dessus, en surface, et donc entre l'Au-dehors et le Fleuve, entre l'Air et l'Eau, un échange, et que l'apparition de l'Or au milieu des eaux sur un roc, annonce la situation scénique extériorisée et active du Walhalla entre l'Air et la Terre, et celle de cet autre lieu que nous venons de dire, le Roc des Walkyries. Ainsi dès la première scène toutes les valeurs qui dynamisent la *Tétralogie* entre le monde souterrain des nibelungs et l'eau profonde, d'une part, et les haut-lieux d'autre part diversement promis au Feu, sont renversées. Non seulement l'essence élémentale de l'événement et l'empreinte cosmique sont ignorés, mais le message même de la musique qui crée la première aurore sur les eaux. Liés à ces refus, en effet, d'autres méconnaissances les aggraveront, qui tiennent, il est vrai, aux aspects que nous devrions examiner plus tard : la pure et *indicible* sensualité musicale de l'eau féminine est ignorée dans les évolutions grossières, exactement *inqualifiables* d'Alberich et des trois filles du Rhin, que la prétention historique du moment ne parvient même pas à justifier (11), l'éclairement modulant de l'apparition de l'Or (en Ut majeur) perd le pouvoir lumineux que Wagner avait si admirablement prévu.

Nous ne nions pas la beauté de ce moment lui-même : réfugiées sur la haute passerelle, les trois filles, désormais étrangères à leur Elément, l'Eau originelle, s'effacent presque, à peine sur elles un reflet dans une occultation de toute clarté, hors celle de l'amoncellement du trésor, et non plus d'un Or pur. A la base du barrage, face à l'apparition, Alberich en contre-rayonnement, immobile de stupéfaction, nous tourne longuement le dos. Cependant, chantant leur extase d'un Or dont elles décrivent la vie et la beauté divines qu'elles

ne peuvent plus voir, ainsi placées, Woglinde, Wellgunde, Flosshilde, elles-mêmes désacralisées, participent d'un renversement total des structures et significations symboliques de l'espace et de l'Or prévu comme couronnement, mais présenté au fond du fleuve, en soubassement du barrage, par un jeu de trappe, amas de matière morte totalement étranger à l'imminente aurore du monde au-dessus des eaux, ici captées, basses rumeurs trop vite oubliées par le schénographe. Rien ne saurait se croire dans cette réalisation qui se prétendait, précisément, réaliste pour dénoncer l'impossible et inopportun merveilleux voulu par Wagner, dire la nécessité des limites historiques, humaines, sociales de l'aventure de l'Anneau et témoigner qu'à l'époque ainsi choisie la pureté primitive était déjà détruite avant même le début de l'œuvre. Rien désormais n'est crédible, et surtout pas cette négation originelle et ces affirmations fondamentales. Le miracle est possible dans l'imaginaire de l'Eau pure, mais non pas dans l'asservissement industriel de la Nature ; cet axiome est même le principe directeur de la conception de P. Chéreau. Or, de ce jeu insolite et trop opportun de trappe qui découvre l'Or à l'incendie final, malgré les appels nombreux à une machinerie explicable, humainement conduite, le merveilleux, le magique ébranlent le décor. Il nous restera à reconnaître si cette démarche est une maladresse ou une insistance acceptée de l'onirisme.

Pour *Die Walküre*, les dérogations aux données de l'espace scénique et la méconnaissance du climat musical qui les ont créées, sont peut-être plus graves. Le premier acte devrait être un monde clos jusqu'à l'étreinte de Siegmund et de Sieglinde, non pas tant pour le pittoresque des indications wagnériennes, mais pour le sentiment indispensable d'abri aux apparences sûres, fussent-elles trompeuses. La demeure de Hunding est un espace d'une étrange ambivalence : refuge primitif contre l'Au-dehors, le changement musical brusque entre le Prélude de tempête et d'angoisse et l'apaisement de musique intérieure sur l'entrée de Siegmund en témoigne, il est aussi, par l'arbre qui est sa charpente, l'âme même de son espace, un lieu de communication et d'échange entre les mondes, de la terre et de l'air. Cette demeure vit en symbiose avec la nature. Nous avons montré toutes les exigences de cette scène et combien le frêne doit vivre, puissant entre ses racines profondes sous la demeure et le faîte de ses branches, véritable toiture symbolique. Sans lui, la puissance de la Terre ne peut monter dans cette vraie greffe matérielle qu'est le glaive de Wotan ; sans lui, l'effraction du printemps dans cette demeure ne s'explique pas (12). Or Patrice Chéreau installe un décor déjà menacé, sinon menaçant déjà, à ciel ouvert, à demi-dévasté, proche de l'abandon, ordonné autour d'un arbre mort, effeuillé, frêle et misérable, sans couronnement. Une fois encore, puisqu'ils les refusent, on se demande où les réalisateurs ont capté ici une puissance occulte que toute leur conception rend impossible, qui jette pourtant les amants l'un sur l'autre dans une surhumaine passion et une sensualité jamais atteinte, et sur le rythme spasmodique célèbre du premier élan fait s'ouvrir d'aussi lourdes frontières que les façades métalliques de cette cour d'usine en désaffection, déserte, sans machinerie. Où règne ici la cohérence, quand du refus du surnaturel, c'est pourtant d'un mécanisme avoué des choses, rendu visible en d'autres scènes, que les deux espaces communiquent vraiment, que la forêt et le printemps hantent la demeure.

Un climat de parc plus que de forêt se suggère. Si cet espace répond cependant au schéma wagnérien, la scénographie semble avoir ignoré que l'effet d'évasion possible aurait été, de toutes manières (malgré le climat d'oppression sûre d'elle même du tableau précédent), plus saisissant et probant, d'une signification plus forte et cohérente même à l'idée de P. Chéreau si la scène avait d'abord été vraiment protégée, fermée et même vraie prison, vrai piège, jusqu'à rendre plus inutiles encore les figurants à la solde de Hunding, puisque nous avons bien saisi ce que veut affirmer le scénographe, que Siegmund n'est pas plus que Siegfrred plus tard, un être libre, qu'il est asservi malgré lui, au monde et à la puissance de Wotan.

Au début du deuxième acte, quand Wagner imagine un site rocheux et sauvage, un paysage indéniable, nous sommes, nous l'avons dit, dans une salle probable du Walhella (13), une salle de retraite ou de réflexion presque vide. Il est pourtant flagrant que la musique du Prélude prédestine une scène extérieure ; nous avons montré qu'il était à la fois la naissance terrienne et l'envol aérien, walkyrien de Brunnhilde, une éclosion vocale fondée sur les données orchestrales elles-mêmes. Cette clameur de l'orchestre et des voix de Wotan et de sa fille appelle, même acoustiquement, l'Au-dehors.

P. Chéreau ne manque sans doute pas de tirer plus tard parti de cet espace presque clos, surtout à partir du long monologue de Wotan, longue confidence à Brunnhilde en accord avec le lieu ainsi disposé, mais la manière aurait été plus persuasive encore si cet enfermement du dieu s'était réalisée, par quel subterfuge, il est vrai ? en pleine nature désolée, sur laquelle il croyait jusque là régner, dans l'espace le plus libre, dont cette scène lui aurait ainsi mieux enseigné qu'il n'était que l'esclave et à la fois l'usurpateur, et que son emprisonnement, présage de l'encerclement de Feu qu'il imposera à Brunnhilde, s'était perpétré au dehors et, comme dans certaines des mises en scène, sur le chemin même de ce Roc.

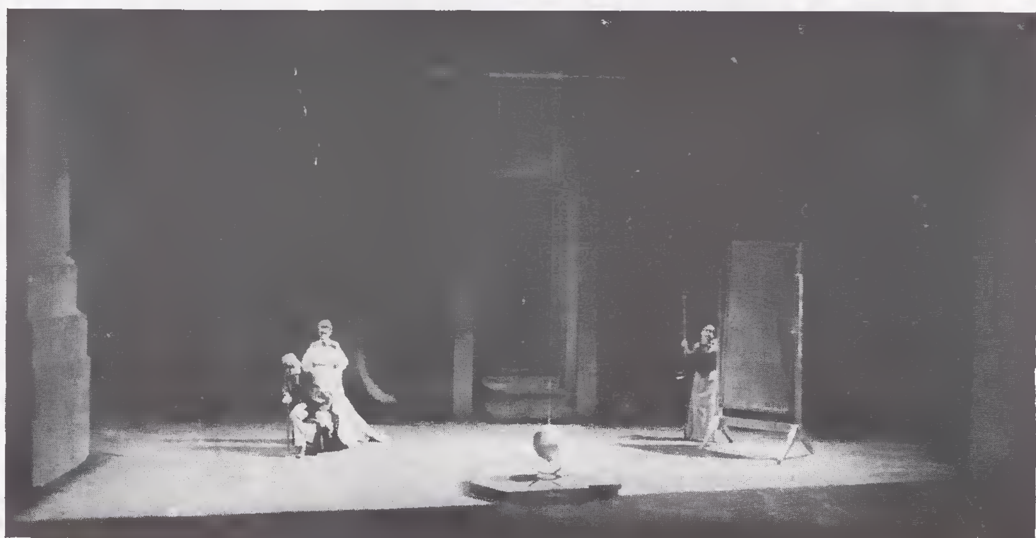
Sans doute le décor lui-même tente d'être contredit, de reconstituer au moins oniriquement l'espace extérieur : en fond de scène une grande porte haute s'ouvre sur des clartés de parvis ou de cour ou même de l'infini autour du Walhalla. Elle se fermera d'ailleurs, sur le départ de Wotan, emprisonnant déjà Brunnhilde encore hésitante de la mission qui lui est confiée au dehors pourtant. Un grand miroir est un autre seuil de l'Au-dehors et du Temps, devant lequel Wotan récite à Brunnhilde son passé : le dos aux trois-quarts tourné dans un angle que l'écran expressionniste allemand avait trouvé comme *l'angle tragique* idéal (14), ce qui est bien la circonstance, l'attitude donne aussi à la voix sombre et basse une belle ombre sourde de ricochet sonore. Sans doute enfin un immense pendule bat, globe céleste traversé d'un stylet effleurant un plateau sur le sol, qui, au cœur de la pièce, restituerait l'image du Monde, l'infini, mais ce n'est nullement suffisant ou probant. Ce pendule montre un univers, quand, contradictoirement, P. Chéreau n'a assigné aux dieux qu'un domaine vraiment limité de simples maîtres de forges. Ce n'est donc pas l'Au-dehors mythique ou l'Au-delà métaphysique qui bat ici d'une pulsation vivante, mais un pauvre hochet de luxe que se serait offert la mégalomanie de Wotan, et qu'il détruira d'un geste d'arrête quand sa décision arrachée par Fricka de tuer Siegmund communiquée à Brunnhilde il prendra conscience de l'impasse, moment scénique d'ailleurs émouvant.

Puisque chacun a parlé ici de simple pendule, ce qui est ne point voir, a-t-on seulement saisi la double portée symbolique qu'aurait pris ainsi cet objet scientifiquement ambigu : pendule, et donc pendule de Foucault, il aurait dû ne témoigner que du mouvement de la terre sur elle-même en effleurant le sol de ses battements rec-



Wolfgang Wagner, 1964

La Walkyrie, Acte II, «Un site de montagnes rocheuses et sauvages ..... »
Fin de la première scène (Wotan, Fricka, Brunnhilde) :



Chéreau et R. Peduzzi, 1976-77

Documents photographiques des archives du Festival de Bayreuth

tilignes, imperceptiblement déplacés chaque fois de manière à balayer en un jour entier toutes les orientations. Or il s'agit ici, plus exactement d'un ellipsographe figurant la courbe de la gravitation planétaire. Si le mouvement pouvait être naturel dans le premier cas, une machinerie nécessaire doit animer le mouvement d'ellipse : possible, explicable par un caprice de Wotan dilettante éclairé, le procédé ruine cependant l'onirisme de l'objet. Qu'on veuille bien excuser ces précisions révélatrices de l'ambiguité ou de la maladresse des prétentions symboliques de la scène.

Sans digression, nous observerions combien Patrice Chéreau a cédé à la tentation constante et spécifiquement théâtrale de l'objet scénique, élu pour sa seule présence, pour la vision qu'il donne, pour son impact visible, attirant. Il aurait dû comprendre que dans le drame lyrique le vrai objet est sonore, que les thèmes de la musique *sont sur la scène* de manière plus efficace, plus expressive que toutes les présences qui ne seraient pas essentiellement liées au décor, à la vérité nécessaire de l'action wagnérienne. Cette tentation ne serait pas étrangère à ses grandes «aberrations structurelles». L'impression nous est donnée, par exemple, qu'il a désiré absolument une image réelle du Monde, que Wieland Wagner obtenait par le simple vide scénique, ou Wolfgang et quelques autres par l'infini d'un diorama, infini et vide que le climat musical venait hanter en nous. Ce pendule ellipsographe lui paraissant l'objet idéal, mais refusant le merveilleux, il ne pouvait adopter le paysage à ciel ouvert traditionnel de cette scène, mais une vraie salle plafonnée qui en expliquat le long filin qui l'anime. Le miroir lui-même aurait été inexplicable, sauf par un vrai surréalisme, dans un site sauvage. Sur cette constatation, nous trouverions ici les vraies raisons de paradoxales idées scéniques en porte à faux sur l'intrigue, voire sur la conception générale de la scénographie, quelle qu'en soit l'explication que donnerait le réalisateur, comme le barrage sur le Rhin et le falbalas des filles, la cage de l'oiseau des bois et donc le caractère spécieux des arguments avancés sur l'identité et la véritable activité des filles du Rhin et sur la non-liberté de Siegfried.

Sur cette même scène, dans le même décor, la dramaturgie wagnérienne déployait logiquement toute une succession de faits : l'entrée et le dialogue du couple traqué, l'entrée de Brunnhilde et l'annonce de la Mort, le combat et les affrontements de Siegmund et de Hunding, de Wotan et de Brunnhilde. On comprend que P. Chéreau ne puisse assurer cette continuité scénique si indispensablement symbolique pourtant et appelé par la musique reliant immédiatement les scènes précédentes et l'entrée du couple. Il ne le peut pas, ne serait-ce que parce que nous étions au Walballa et que, précisément, au cours de son dialogue avec Brunnhilde, où ce haut-lieu sonnera musicalement très lointain d'ailleurs, Siegmund refusera de s'y rendre. Cette impossibilité condamne la dualité des espaces utilisés par P. Chéreau. Comment n'a-t-il pas saisi même que de la fin de *l'Or du Rhin* à celle du *Crépuscule des dieux*, le Walhalla devait rigoureusement être absent de l'œuvre représentée, n'être qu'une évocation par les personnages et ses retours de leitmotiv, et très précisément sur l'arrivée de Brunnhilde, ici même.

Patrice Chéreau ouvre alors une manière de clairière carrée de parc touffu plus que de forêt. En lui-même un beau décor qui captera d'étranges et insolites clartés lunaires et livides, mais qui, privilégiant sans intention claire et justifiable, l'arbre si dénigré à l'acte I, contredit les indications de Wagner qui le refusait en cette acte II. Nous en avons même dit la raison et l'équilibre dramaturgique indispensable entre les trois actes de *Die Walküre* et que nous résumons (à l'extrême) dans le schéma (incomplet) suivant (15) :

Acte I : Un seul Arbre (le Frêne, en attente, protégeant le Glaive), puis la présence de toute une forêt (pleine de vie).

Acte II : L'Acte sans arbre, un site rocheux.

Acte III : Présence de toute une forêt de sapins (lieu de mort) puis le seul sapin du repos de Brunnhilde (en attente) qu'il protège.

En refusant aussi, au troisième acte, au décor de pierre, la présence de l'arbre et de la forêt, on voit que P. Chéreau a exactement inversé les valeurs wagnériennes parti-pris dont nous commençons à ressentir l'insistance.

Ce n'est pas, il est vrai, l'aberration elle-même de ce décor, sombrement beau, que nous critiquerions, mais l'incohérence foncière de la dualité des scènes. Il était dramaturgiquement irréfutable que tout l'acte fût un décor unique, car cet acte est une structure, elle-aussi unique, en abîme, par successions de paliers, musicalement décelables, si même l'action n'était pas reconnue dans son unité tragique, dont la puissance de vertige par laquelle Wotan et toute l'aventure s'enfonce dans l'irrémédiable, ne pouvait se ressentir pleinement que dans l'immobilité du Monde autour des êtres qu'elles précipitait : l'appel de Wotan à Brunnhilde pour l'utopie du combat victorieux du Walsüng, la reprise en main de l'aventure par Fricka, l'abdication du dieu devant elle, l'effort désespéré qu'il accomplit pour le revirement de Brunnhilde, dont la persuasion lente est, en vrai, pour lui comme pour elle, la ruine du rêve, la plongée de cauchemar, la lutte de Siegmund et de Sieglinde, rivalisant d'abnégation et de renoncement mutuel, l'annonce de la mort, l'abdication de Brunnhilde, premier pas vers sa propre destinée humaine, la défaite de Brunnhilde devant Wotan, de Siegmund devant Hunding, de Wotan devant son fils qu'il tue... Comment avoir ignoré que seule l'unité de lieu donnait à cette succession trop longue l'unité d'action et que le déroulement même du temps musical est ici exactement celui du déroulement du temps scénique, quand la coupure des tableaux provoque un hiatus, une incohérence nouvelle.

Nous avons évoqué tout le troisième acte, même en ses deux versions ; nous n'avons pas à y revenir essentiellement, à cet égard du moins. En fait, le décor de 1976 avait l'inconvénient d'introduire en cet espace prétendument ouvert le fait d'un enclos des morts et des contradictions que nous dirons dans les jeux de scènes. Aussi, nous disons notre admiration presque sans réserve cette fois pour tout l'acte III de cette année.

Evoquons rapidement les espaces aberrants de *Siegfried*. Ici encore, P. Chéreau n'ordonne pas les scènes selon la logique irrécusable de la dramaturgie profonde quelle que soit encore l'idéologie prétendue. Les espaces scéniques sont ainsi définis : l'acte I, *dans* l'antre de Mime et *dans* la Terre ; l'acte II, *au dehors*, *sur* la Terre et *devant* la caverne de Fafner ; l'acte III, *au dehors*, sur la Terre mais, au premier tableau, celle-ci ouverte pour un face à face, *en présence* d'Erda, *la Terre elle-même*. Quand les points de vue des actes I et II sont opposés, dans la Terre, hors de la Terre, une progression, de la Matière maléfique à la Matière bénéfique, s'accomplit d'une Terre devenant vivante, et non pas seulement rêve de vie et d'êtres obscurs comme Mime, Alberich et Fafner. Siegfried, «fils de la Terre», par le lieu de sa naissance, et selon l'expression même de Brunnhilde, en

bénéficie dans une ascension de l'être dont la fin du troisième acte trouve tout son sens d'une immense coda scénique, en laquelle, comme Wotan face à Erda, il se trouve en présence de la fille encore divine de ce couple, aérienne transgression de son origine terrienne, redevenant pour lui purement charnelle, prête à une humanité qui, accomplie par lui, la redestine à la Terre. Tout un rythme d'intériorités favorables à la naissance au Monde, et d'extériorisations favorables aux transgressions, anime donc cette journée, que cette scénographie respecte mal : Mime et Siegfried vivent en forêt ou même encore dans quelque parc (nous parlerons de ce parti-pris) et non au cœur d'un antre. Ce simple espace ouvert dans les bois, que Wotan refermera d'un mur pour l'animer d'un marteau-pilon, est une grave mais intentionnelle dérogation que P. Chéreau a tenté d'expliquer sans persuader, nous le dirons. Ici encore la leçon des Préludes est méconnue, de cette impulsion sourde de la Terre profonde, ce grandissement lent, assuré, parcouru de rythmes agissants ou utopiques, en gestation maléfique d'abord pour les deux premiers actes, ou ce climat prophétique et tragique du dernier... Rarement pourtant nous les avions entendus aussi distinctement analysés que par Pierre Boulez.

Regrettons enfin que Fafner ne se terre pas, comme le dragon qu'il est vraiment ici, dans une caverne, mais qu'il vive dans un pavillon, que nous avions dit quelque peu chinois, insolite et mystérieux, (presque invisible cette année), mais incrédible (de l'intention même de P. Chéreau qui mise ici sur la fable en tant que telle et sur ses accessoires ; un vrai faux dragon, si nous osons écrire, manié à vue par des ombres visibles...), toutes choses qui détruisent les rapports de la Terre profonde, ici alertée, avec le reste du Monde.

En leurs structures générales du moins, les décors et les espaces de *Götterdämmerung* n'appellent pas de critiques majeures. Sans doute, le palais des Gibichungs se présente selon une certaine inversion des espaces suggérés par Wagner. Au lieu d'une salle fermée, laissant seulement apparaître les bords du Rhin, un panorama fluvial immense, au-delà d'un grand portique à l'italienne, d'une terrasse ouverte à tout événement. L'impression est même donnée que, rapprochant ainsi à l'extrême toute l'action et la déroulant à toute la largeur de la scène, entre l'arrivée de Siegfried et son départ avec Gunther pour le roc des Walkyries, un privilège est proposé à cette frange de l'espace qui, tout près de nous, nous sépare du fleuve, conçu au contraire, plus lointain, comme le véritable décor imaginaire, utopique, ce qui s'accorderait peut-être, nous y reviendrons, à certaine donnée musicale, pourtant ignorée de P. Chéreau, qui la contredira par la suite. Nous ressentons au moins comment nous devrions appréhender et comprendre toute la scénographie de *Götterdämmerung* : celle d'un monde subitement tout proche du nôtre, frangeant notre assemblée, investissant toute la largeur possible de l'espace, dans une tentation de grande fresque tendue au devant d'un horizon chimérique. Rassemblements, foules et cortèges suivront en effet ce principe d'un déploiement tout proche, total près de nous. En cette dernière journée, P. Chéreau aura-t-il reconnu d'instaurer cette limite, une frontière commune entre l'espace de la salle et l'espace d'Au-delà, entre l'imaginaire de chacun de nous et l'imaginaire d'une œuvre essentiellement inaccessible, dont l'essence même serait d'être incommunicable ?

(à suivre)

Notes

1. *Dans* **l'Education musicale**, *juin-juillet 1977*
2. *Sur cette notion, requise par G. Bachelard pour le texte poétique, d'une* **intentionnalité** *naissant de l'***oeuvre** *plus que l'***intention** *claire de l'auteur, voir les premières pages de* **l'Eau et les Rêves.** *Paris, José Corti 1942.*
3. *Oublions même que, selon certaine rumeur, P. Chéreau et R. Peduzzi, ne s'arrachant pas aux liens historiques et à la biographie de Wagner et du wagnérisme, aurait figuré la Wahnfried telle qu'elle fut en 1945 après le bombardement de la ville, comme on voulut voir dans le décor de l'année dernière, un Cervin (très modeste), dont la vision aurait fasciné Wagner lors d'un voyage à Zermatt. Ces prétentions et ces rumeurs ne nous intéressent pas.*
4. *Sur cette dualité que nous n'avons cessé de rappeler déjà comme principe de toute création, cf. G. Bachelard,* **La Poétique de la Rêverie**, *Paris, P.U.F. 1960.*
5. *Rappelons que Wagner mourut, tandis qu'il écrivait un essai «Du féminin dans l'homme».*
6. *Lire, entre autres,* **Imaginaire et Utopie** *(...) I. Wagner, passim, et surtout Espace orchestral, Espace scénique, Direction scénique, direction orchestrale (Paris, José Corti, 1976).*
7. **La Poétique de l'Espace**, *Paris, P.U.F. 1957. -* **La Poétique de la Rêverie** *cf. note 4.*
8. *Consulter aussi Gilbert Durand,* **Les Structures anthropologiques de l'imaginaire**, *Introduction à l'archétypie générale, 3ème édition, Paris, Bordas, 1970.*
9. *Ce qui impliquerait aussi une définition plus approfondie qu'ici des espaces musicaux, sonores, lyriques... Signalons, à ce propos, sans l'avoir encore étudié, l'intérêt probable du livre de Raymond Court,* **Le Musical**, *Essai sur les fondements anthropologiques de l'art, Paris, Klincksieck, 1976 (...p. 69 et suivantes, Espaces musicaux, espace physique, espace du signe), qui, abordant différemment les problèmes retrouve cependant la nécessité des mêmes auteurs que nous (Bachelard, Durand).*
10. *Voir notre* **Imaginaire et Utopie, I. Wagner**, *p. 312-316*
11. *Toute cette tentative de justification et la description commentée de climat se lisent dans Mythologie et Idéologie, Echange de vues sur la mise en scène de la* **Tétralogie** *en 1976, entre Carlo Schmid, Pierre Boulez et Patrice Chéreau, Programme* **Das Rheingold** *1977 de Bayreuth, p. 108-109... Carlo Schmid paraissant même plus persuadé que P. Chéreau*
12. *Cf. notre essai, Présence et Jeu de l'Arbre aérien dans la* **Tétralogie** *Revue* **Opera** *n° spécial sur la Té-*

tralogie et Bayreuth, janvier 1977.

13. *Certainement même : Fricka (Eva Randova) entre dans une émouvante robe du soir... ou de nuit, blanche, les épaules nues, si belle et désirable qu'on accepterait mal le murmure de Wotan (qui* se cache *d'abord* contre la porte, *avant de s'asseoir sans galanterie dans un fauteuil) : «l'ancienne tourmente, l'ancien souci». Ce n'est pas là une tenue de voyage et de montagne ; elle vient seulement de courir les salles du Walhalla en quête de son époux et en tentatrice. Sans nous obséder cependant du respect du texte littéraire et du détail de l'entrée indiquée par Wagner (un attelage de deux béliers..) rappelons, à l'occasion qu'elle prononce alors à l'adresse de Wotan:* «Dans ces montagnes où tu te caches *pour échapper au regard de l'épouse, seule, je viens te trouver»*
14. *Voir Lotte H. Eisner,* L'Ecran démoniaque, *Paris,* André Bon*ne 1952 ou Eric Losfeld, 1965.*
15. *Notre article cité plus haut sur l'Arbre aérien dans la* Tétralogie.

Un anniversaire oublié:

IL Y A 25 ANS MOURAIT HENRY EXPERT

Né à Bordeaux le 12 mai 1863, mort à Tourrettes-sur-Loup (Alpes-Maritimes) le 18 août 1952, Elève de Gigout et Franck à l'Ecole Niedermeyer. Bibliothécaire à Ste-Geneviève (1905-1909) et au Conservatoire (1920-1933), Henry Expert a publié les ouvrages suivants :

Maîtres Musiciens français de la Renaissance (23 vol. 1894-1908), *Les Théoriciens de la Musique au temps de la Renaissance* (1900), *Chants de France et d'Italie* (1904), *Répertoire classique de musique religieuse et spirituelle* (12 livraisons, 1913-1914), *La fleur des Musiciens de Pierre de Ronsard* (1923), *Les monuments de la Musique française au temps de la Renaissance* (10 vol. 1924-1929), *Anthologie de Musique sacrée des Maîtres anciens* (1926), *Florilège du concert vocal de la Renaissance* (PARIS, 1928-1929), *Messe de Janequin* (1946), *Histoire du Théâtre lyrique en France, Encyclopédie Lavignac*, etc.

Voilà ce que nous disent les encyclopédies de la musique, ajoutant quelquefois que l'œuvre d'Henry Expert a été prolongée par *«l'Association des Amis d'Henry Expert»* qui, avant de se dissoudre, voici deux ou trois ans, avait, à travers mille difficultés, publié chez Salabert un XIè volume des *Monuments de la Musique française au temps de la Renaissance*, prolongement de l'œuvre interrompue en 1929, *Les octonaires de la Vanité du Monde*, de Paschal de l'Estocart, (réalisation de J. Chailley et M. Honegger), et par Jean de Valois et Aimé Agnel, des œuvres de Jean Mouton et Passereau (Heugel).

Mais comme il arrive souvent, en ces sortes de notices encyclopédiques, c'est bien mal rendre compte de ce que furent la vie, l'œuvre et la personnalité de celui dont on signale, le plus impersonnellement possible, la présence dans l'histoire de la musique. Celle-ci est pourtant redevable à un homme comme Henry Expert et le 25è anniversaire de sa disparition nous a incité à lui rendre l'hommage qu'il mérite et à attirer l'attention de nos lecteurs sur une œuvre à laquelle nous devons beaucoup.

De tradition, le quartier des Chartrons est à Bordeaux, celui des négociants en vins. C'est dans ce quartier que naquit Henry Expert, dont le père était d'ailleurs courtier en vins. Dans sa ville natale, Henry Expert, prénommé en fait Isidore, Norbert, Henri, fit toutes ses études secondaires et sentit s'éveiller en lui l'ardent désir d'entreprendre une carrière musicale.

Il fallut l'intervention d'un député de l'Ariège, M. de Saubiac, pour éloigner Gabriel Fauré de son département natal, et le faire entrer, avec la bénédiction de son instituteur de père, à l'Ecole de Musique Religieuse de Paris, plus simplement à l'Ecole Niedermeyer. Il ne faudra rien moins que l'intervention pressante d'Ernest Reyer - qu'on ne s'attend point à trouver dans une telle biographie ! - pour que le courtier en vins bordelais autorise son fils à suivre ses études à Paris, dans la même école que Gabriel Fauré, où il eut pour maîtres Gustave Lefèvre, Eugène Gigout et César Franck. Outre des ouvrages aussi oubliés que *Sigurd* et *Salammbo*, on doit «aussi» ce miracle à Ernest Reyer...

Henry Expert est donc bien parti pour faire un-bon-musicien-comme-beaucoup-d'autres, lorsque, un beau jour, il entend un extrait d'une *Messe* de Josquin des Prés et *La Bataille de Marignan* de Clément Janequin, - deux œuvres qui par le plus grand des hasards avaient été à l'abri de l'oubli, pour ne pas dire du total effacement dans lequel se trouvait plongée la musique française et franco-flamande de la Renaissance, tout autant que celle du Moyen-Age.

De cette audition était née une vocation impérative : celle de chercheur, mais un chercheur qui savait dans quels trésors il plongerait les mains ; ceux des polyphonies vocales d'une des périodes les plus riches et les plus ignorées de toute la musique française.

Comme bibliothécaire, Henry Expert sera à pied d'œuvre, mais il ne cessera de solliciter une documentation puisée à la source et qui lui parviendra de toute l'Europe. Comme professeur à l'Ecole Niedermeyer où il est nommé en 1902, puis à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales, Henry Expert peut former une chorale qui deviendra, après la guerre de 1914-18, la *«Chanterie de la Renaissance»*. Rappelons qu'Henry Expert vécut assez longtemps pour voir, non sans une joie profonde, la

fusion de sa *«Chanterie»* avec la *«Psalette»* fondée et dirigée par Jacques Chailley, mais qui ne survécut pas à l'occupation de la France, malgré un concert d'essai donné en 1941, en la salle du Conservatoire de Paris, avec le concours de Gaston Litaize qui avait joué ses *«Variations sur un thème de Janequin»*...

Par des conférences, des concerts, et la publication des ouvrages que nous avons cités, Henry Expert atteint à une notoriété considérable dans toute l'Europe musiclae. Pour transposer en écriture moderne la notation musicale en losanges et sans barres de mesure, il met au point une méthode personnelle qui fait de lui une sorte de Champollion de la musique.

Cet effort est souvent mal récompensé, compromis, interrompu... faute de crédits ! Parfois, se produit un miracle. C'est ainsi qu'un jour un riche industriel d'Alexandrie, N. Négib Sursock, auditeur enthousiaste d'un concert donné par la *Chanterie*, lui remet un chèque de 10.000 Francs - c'était en 1924 ! - qui permet à Henry Expert de continuer la publication de l'œuvre en cours.

Que rest-t-il de cette œuvre ?

On a calculé que notre patrimoine musical s'est enrichi par les recherches d'Henry Expert de la connaissance de quelque 3.000 pièces de toute inspiration - profane, populaire, poétique ou religieuse - et que 120 noms de compositeurs de la fin du XVè à la fin du XVIè siècle ont ressurgi de l'oubli. Parmi eux, Josquin des Près et Janequin, Costeley, Du Caurroy, Gervaise, Orlando de Lassus, Claude Le Jeune, Passereau, Mouton, Claudin de Sermisy, L'Estocart...

Ces précisions, nous les devons à la parfaite courtoisie de M. Henry Mialhe, professeur de lettres, Président du Cercle littéraire de Bordeaux, de l'Académie Bordelaise de Richelieu, et petit-neveu d'Henry Expert. C'est Henry Mialhe qui, après le décès de son oncle, organisa plusieurs manifestations en son honneur, en particulier à la Sorbonne et au Grand-Théâtre de Bordeaux, en 1953, avec la participation des Petits Chanteurs à la Croix de Bois et de *«L'Alauda»* (1).

C'est encore à Henry Mialhe que nous devons de savoir qu'Henry Expert avait pour les plantes et les insectes «une tendresse de citadin émerveillé», qu'il adorait faire à ses familiers la lecture à haute voix, de Chateaubriand en particulier, et que, profondément religieux, il pratiquait l'adage : *«Un saint triste est un triste saint»*. Il reprochait souvent à son neveu d'être trop sérieux. *«Tu es grave comme un évêque mérovingien»*, s'écriait-il, sans avoir jamais précisé pourquoi un évêque mérovingien personnifiait la gravité excessive...

Henry Mialhe est donc bien inspiré de rappeler le titre qu'il convient de donner à Henry Expert, celui de *«restituteur de la Musique Française de la Renaissance»*.

Ce que Robert Bernard a fort bien développé, en son Histoire de la Musique :

«Si nous ne le (Henry Expert) citons pas à chaque fois qu'il le faudrait, c'est parce que son nom reviendrait à chaque page. Pour tous ceux qui vénèrent les maîtres des XVè et XVIè siècles, et très particulièrement ceux de l'Ecole française, la personnalité d'Expert est l'objet d'une dévotion. Au milieu de l'indifférence et de l'ingratitude, au prix de difficultés et de sacrifices dont on peut difficilement se faire une idée, Expert a accompli une tâche qui, pour n'être pas spectaculaire, n'en a pas moins une portée incalculable».

Sur le mur d'une petite maison de Tourrettes-sur-Loup (2), une plaque commémorative est apposée. C'est là qu'Henry Expert employait sa retraite à lire Saint-Augustin...(3) Saint-Augustin qui a formulé cette loi qu'Expert appliqua toute sa vie : *«Cherchez comme cherchent ceux qui veulent trouver. Et trouvez comme trouvent ceux qui doivent chercher encore»*.

Yves HUCHER

1. Grâce à Henry Mialhe, le titre donné à cette étude ne sera pas totalement juste. En effet, le 5 novembre prochain, dans les foyers du Grand Théâtre de Bordeaux, une manifestation à la mémoire d'Henry Expert réunira, au milieu de nombreuses personnalités, les membres de la chorale «Arpège» dirigée par Joël Péral, qui ont récemment participé à Bordeaux même à un concert présenté et commenté par Henry Mialhe lui-même.

2. A deux pas de la belle église où ont eu lieu pendant six ans les concerts des «Nuits Musicales de Tourrettes», fondée par Marcel Dautremer. Ces «Nuits Musicales» ont dû être suspendues pour cette année. Souhaitons qu'elles reprennent l'an prochain, et que l'un des concerts soit consacré à l'audition d'œuvres chorales qui, sans l'effort d'Henry Expert, seraient demeurées lettres mortes et notes plus jamais entendues.

3. Cf. *«40.000 ans de musique»* par J. Chailley, pp. 59-62.

LES MUSIQUES ACTUELLES (2)

Paul PITTION
Professeur Honoraire

LES MATÉRIAUX NOUVEAUX

Les Instruments (suite)

A l'inverse de CAGE, dont les partitions se prêtent difficilement à l'analyse et à un jugement de valeur, György LIGETI (né en 1923 en Hongrie) est un technicien de l'écriture musicale qu'il a d'ailleurs enseignée à Budapest, aux Cours internationaux de Darmstadt, à l'Académie suédoise, puis à Hambourg. Il est l'auteur d'ouvrages très intéressants sur l'harmonie classique et sur les formes **(Wandlungen der musikalischen Form)**.

Si LIGETI a beaucoup composé, toutes ses œuvres jouées ne sont pas encore éditées. Les **Apparitions** (1960) pour orchestre, **Klangfarben-Komposition** révèlent un maître de l'instrumentation, laquelle conduit à un véritable renouvellement des matériaux sonores dans **Atmosphères** pour grand orchestre sans percussions, avec deux exécutants au piano ; le musicien y introduit des **clusters,** que le compositeur américain H.D. COWELL (1897-1965) avait utilisé déjà pour son **Concerto pour piano** (1929). Dans **Volumina** (1962), Ligeti attend de l'orgue qu'il crée des «volumes de sons» évoluant en se modifiant constamment grâce aux clusters (d'autres compositeurs utiliseront aussi ces clusters pour l'orgue, notamment Mauricio KAGEL et Luis de PABLO). Rappelons qu'un des plus grands musiciens actuels, Olivier MESSIAEN, a renouvelé lui aussi la littérature de l'orgue mais dans d'autres domaines, ceux entre autres des modes et des rythmes, sans trop innover dans les techniques du jeu.

Rechercher cette fois des oppositions de groupes sonores aux caractères différents, tel semble avoir été le souci du musicien dans le **Second Quatuor à cordes** (1968), au style établi sur la diversité et la confrontation d'éléments miniaturisés, soumis à des jeux constants et fortement développés. Cette œuvre est en cinq mouvements : **Allegro nervoso ; Sostenuto, Molto calmo ; Come un meccanismo di precisione ; Presto, brutale, tumultuoso ;** enfin, **Allegro con delicatezza.** Le lyrisme du 2ème mt., la finesse du dernier laissent à penser que LIGETI ne peut parfois se défendre d'un certain romantisme. Mais c'est dans le **Requiem** (1965) pour soprano, mezzo, deux chœurs mixtes et orchestre que le musicien met le mieux en valeur les fruits de ses recherches dans le domaine instrumental comme dans celui de la polyphonie ; recherches qui ne visent souvent qu'à élargir les traditions. **L'Introït** est une large déclamation bien soutenue, allant du grave à l'aigu par chromatismes ou petits intervalles. Le **Kyrie** se développe de manière plus dynamique, avec des thèmes de sonorités réapparaissant comme pour une double fugue.

Dans cette œuvre pensée et structurée, qui laisse peu de place à la recherche stérile, il convient de signaler encore le **Lontano** (1967) pour grand orchestre où la polyphonie repose entièrement sur des enchaînements d'intervalles et de timbres ; les **Ramifications** (1969) pour ensemble de cordes réparties en deux groupes, l'un d'eux rassemblant douze instruments solistes accordés différemment ; le **Concerto de chambre** (1970) pour treize solistes (six vents, cinq cordes, quatre claviers tenus par deux instrumentistes), œuvre caractéristique de la concision et des procédés de composition propres au musicien ces dernières années (les harmonistes apprécieront particulièrement le 2ème mt. **Calmo, sostenuto** réalisé autour d'un accord de douze sons et de notes pivots) ; le **Continuum** pour clavecin, œuvre courte où LIGETI, grâce à

des effets divers - trilles, trémolos, batteries - arrive à faire oublier la brièveté des vibrations de l'instrument ; enfin, **Melodien** (1972) pour orchestre de chambre, où chaque instrument s'applique là encore à produire des sonorités rares. Avec une rigueur constante et dans des cadres souvent classiques, LIGETI révèle son univers personnel et original fait de sonorités complexes et d'harmonies raffinées. C'est un technicien accompli, un «découvreur» lucide et un musicien sensible.

Elargir la palette instrumentale est certes une des préoccupations de la plupart des musiciens contemporains, dont beaucoup vont figurer à des titres divers dans les pages qui suivent. Elle a été celle de **Jean-Pierre GUÉZEC** (1934-1971), disparu tragiquement sans avoir pu donner la mesure d'un très réel talent. Il a dit lui-même de ses partitions qu'elles étaient faites «de contrastes de cou- «leurs et de contrastes de matériaux sonores». «J'utilise, «précise-t-il encore, des points, des lignes glissées ou non «glissées, des ondulations, des voiles d'harmoniques, de «sonorités frappées, des effets d'éclatement et divers «types de résonances naturelles». S'éloignant vite de Webern et de BOULEZ qui furent ses premiers maîtres à penser, il a écrit des partitions solidement structurées dont les titres traduisent sa recherche de reliefs sonores. Ce sont entre autres : **Suite pour Mondrian** (1962) où il veut transposer en musique «la technique de structuration de l'espace du peintre» ; **Architectures colorées** (1964) ; **Ensemble multicolore** (1965) ; **Reliefs polychromés** (1968) pour douze voix solistes. Sa partition la plus connue, **Successif-Simultané** (1968), rassemble douze instruments à cordes : «J'aimerais qu'on y trouve, dit-il, un certain reflet de l'agitation et de l'inquiétude du monde dans lequel nous vivons». C'est à sa mémoire que sont dédiées deux partitions remarquables : **In memoriam J.P. Guézec** de Luis de PABLO pour cuivre et orgue, et **Sur un désastre obscur** de Gilbert AMY, qui associe les broderies de la voix à celles de la clarinette.

Certaines qualités du style de GUÉZEC se retrouvent chez Jean-Claude ELOY (1938). Oppositions d'éléments empruntés aux séries, (un peu à la manière de WEBERN, et des premières partitions de BOULEZ qui fut son professeur au Conservatoire de Paris) ; confrontations de groupes de sonorités diverses, de groupes rýthmiques ; tels, sont les procédés d'écriture utilisés dans **Etude III** (1962), **Equivalences** (1963), **Polychronies** (1964) pour orchestre de chambre. Austère parfaite de forme, d'un abord difficile mais devenant vite envoûtante, telle apparaît après quelques auditions la partition de **Faisceaux-Diffractions** (1971), où les instruments usent d'effets vraiment nouveaux, fixés souvent dans les extrêmes de leur registre, ou traités à la manière des musiques d'Extrême-Orient.

Si le Prix de Rome obtenu par Alain LOUVIER (1945) atteste de sa connaissance des techniques traditionnelles d'écriture, par contre toutes ses préoccupations sont bien actuelles. Son **Clavecin non tempéré** (1971) montre vers quoi elles s'orientent ; renouveler le langage, bousculer la respectabilité des traditions comme le fait aussi CAGE ; cette partition est d'ailleurs écrite pour épinette accordée par quarts de ton. Pour les **Etudes pour agresseurs** (1969) pour piano et clavecin, il faut bien préciser que ce terme d'«agresseur» n'a aucun caractère de contestation. Il s'agit de nouvelles façons -ou «agressions» - de toucher le clavier, non seulement par les doigts mais aussi, pour modifier la sonorité, de l'attaquer par exemple avec les deux poignets. Ces techniques surprenantes n'empêchent pas le compositeur de manifester son attachement à certaines traditions, en glissant, dans cette partition, des allusions à des musiciens du passé, comme Guillaume de MACHAULT. Dans **Sandrakala** et **Shima** (1972), brèves partitions destinées à des percussions, le jeu des rythmes et des sonorités est savamment conduit. «Découvreur» certes mais surtout styliste, LOUVIER, qu'on affecte souvent d'ignorer, verra certainement un jour son talent enfin reconnu.

Les bruits

Jusqu'au début du XXe s., compositeurs, publics et théoriciens établissent une barrière entre les sons dit «agréables à l'oreille», et les bruits «désagréables à entendre» que la musique doit rejeter. Lorsqu'en 1917, Eric SATIE produit, en collaboration avec Cocteau, Massine et Picasso son ballet «réaliste» **Parade**, représenté au Châtelet, il provoque un vrai scandale. Toutefois, pour bien marquer la distinction qu'il établit toujours entre les sons et les bruits, Satie relate qu'il a «composé un fond à certains bruits que Cocteau juge indispensables pour préciser l'atmosphère de ce «ballet réaliste». Bruitage qui n'est encore qu'un décor sonore et qui, durant plusieurs décades n'a pas réussi à abattre la barrière dressée entre les sons et les bruits. Et Paul VALÉRY d'affirmer en 1931 : «La musique possède un «domaine propre, absolument sien. Le monde de l'art «musical, monde des sons, est bien séparé du monde des bruits».

A côté de SATIE, d'autres «bruiteurs» sont à citer : l'écrivain F.T. MARINETTI (**Noi futuristi**, 1917), qui préconise «un style orchestral, polychrome, polyphoni- «que et polymorphe» exprimant «la vie de la matière» ; le musicien RUSSOLO, auteur de **Bruitissimo** (1913) ; et surtout E. VARESE se disant être «une sorte de «Parsifal (...) qui laisserait entrer tous les sons par la «brèche, sons qu'à l'époque - et parfois encore au- «**jourd'hui** on appelait bruits». C'est surtout à VARESE,

et parce qu'on n'a pu lui contester ni le talent ni la lucidité,que l'on doit de considérer, dans certaines Ecoles actuelles seulement - car cette conception est loin de faire l'unanimité ! - le bruit comme pouvant être un **élément** valable du **langage musical.** «Bruits incontrôlés», provenant de source naturelles ou usuelles et qu'on utilise tels quels, comme pour **Parade** ; «bruits contrôlés», domestiqués, fabriqués ou manipulés : **bruit blanc** où se trouvent mélangées différentes fréquences audibles ; **son pur, ou son sinusoïdal** qui est le résultat d'une seule fréquence et qu'aucun instrument traditionnel ne peut produire. Toutefois, il convient de souligner que la notion de «bruit» ou de son est toute suggestive ; que ce qui n'est que «bruit» pour l'un, peut être «son» et «musique» pour l'autre, selon le nombre et la qualité des fréquences que l'oreille de l'un rejette, alors que celle de l'autre l'accepte.

Il ne saurait être question de citer ici tous les compositeurs d'avant-garde qui, avec plus ou moins d'abondance ou de bonheur, se servent des bruits. Nous accorderons cependant une attention particulière à l'Américain George ANTHEIL, dont le **Ballet mécanique** est une partition bien caractéristique de l'utilisation qu'on peut faire de bruits divers.

George ANTHEIL (1900-1959) a travaillé la composition avec E. BLOCH. Une de ses premières œuvres est **Jazz Symphony** (1925) pour vingt-deux instruments. Mais c'est l'exécution du **Ballet mécanique** en 1927 au Carnegie Hall de New York qui le révèle au grand public. Ecrit pour huit pianos et «bruits contrastants», la critique ne vit là qu'une «combinaison d'enclumes, de trompes, de cloches, de scies circulaires, d'hélice et de moteur d'avion», et s'en prit unanimement à «ce qui prétendait être de la musique et ne l'était en rien». Le musicien revit par la suite sa partition en l'expurgeant des effets instrumentaux les plus singuliers, et la présenta en 1954 avec un peu plus de succès. Ensuite, ANTHEIL adopta un style plus classique dans la forme et d'expression romantique ; c'est le cas pour les six symphonies, dont **l'American Symphony** qui est assez souvent jouée, et pour ses trois concertos, celui destiné au **piano** (1946) figurant toujours au répertoire des pianistes américains.

La musique concrète

Il ne faut pas confondre **musique concrète** et **musique électronique,** bien qu'elles présentent des points communs. La première a pour point de départ des enregistrements préalables de sons et de bruits existants, les plus différenciés par leur nature et leur source, triés et choisis par le compositeur ; alors qu'en musique traditionnelle, le musicien écrit sa partition en «pensant» aux sons qu'il assemble sur des portées, et que sa création ne prendra sa véritable existence que lorsqu'elle sera exécutée par les interprètes. Ce matériau «concret» fait ensuite l'objet de transformations ou **manipulations,** de **filtrages** avec des appareils électroniques qui modifient les timbres, et de **montages.** On use de deux manipulations principales, chacune ayant pour but de tirer le maximum de matériau sonore à partir de ces enregistrements préalables. Les **transmutations** affectent essentiellement la hauteur, et le timbre ou **couleur ;** les transformations portent sur des parties d'**objets sonores** soumises entre autres opérations nombreuses à des **inversions,** des **retraits,** des **permutations,** des **substitutions,** des **variations dynamiques.** Par **objet sonore,** on entend «tout centre d'intérêt susceptible d'être porté à tout prélèvement sonore fixé par l'enregistrement». On voit combien est vaste le champ d'action des **manipulateurs** qui travaillent sur la musique concrète.

Réalisant une idée de VARESE, et dans le but d'abord de constituer des décors sonores pour les productions de l'O.R.T.F., Pierre SCHAEFFER et ses collaborateurs, dans les laboratoires du Studio d'essai de la Radiodiffusion, prélèvent sur des enregistrements des sillons et des fragments de sillons, qu'ils «manipulent» en vue d'obtenir des sons nouveaux avec lesquels ils procèdent ensuite à des montages. (On trouvera dans le 6ème Cahier de la Revue «Polyphonie», consacré à «La Musique mécanisée» (1950) une relation détaillée des premiers essais effectués en 1948). Les recherches de SCHAEFFER (1910) aboutissent, à **l'Etude aux tourniquets, aux chemins de fer, pour le piano ;** aux **Etudes pathétiques** (1948) ; à la **Symphonie pour un homme seul** (49) ; au **Bidule en ut** (50) avec la collaboration de Pierre HENRY ; à **l'Etude aux objets, aux allures** (58), etc... Ainsi que l'indique le titre, la **Symphonie pour un homme seul** se réfère aux bruits et aux sons que peut produire un être sans l'aide d'instruments ; sonorités organiques, comme celle de la respiration ou des cris ; sonorités mécaniques, comme le bruit de pas, etc. **Bidule en ut** est plus travaillé : une suite de sons donnée par un piano préparé sert d'élément thématique pour une sorte de «fugue à trois voix» ; l'œuvre ne manque pas d'éclat.

Pierre HENRY (né en 1927) apporte à ce qui ne fut au début que des «travaux de laboratoire» sa connaissance approfondie de la composition musicale acquise auprès de Nadia BOULANGER et de MESSIAN. En 1958, il quitte l'O.R.T.F. pour s'orienter vers la musique électronique. Dès lors, il peut en toute indépendance utiliser ces deux procédés de composition. Le **Concerto des ambiguïtés** (1950), le **Microphone bien tempéré** (1951), **Haut voltage** (1955) sont avant tout des musiques concrètes ;



Orphée (1955) également - né d'une collaboration avec SCHAEFFER - «opéra concret» où des montages sont associés à deux voix de femme et à un violon soliste tandis que le clavecin les accompagne. Le musicien produit ensuite des partitions électro-acoustiques : **La Noire à soixante** (1961), «essai de structuration subjective du temps», associée à **Granulométrie** où une voix subit d'habiles manipulations. Pour les Ballets de M. BÉJART, Pierre HENRI écrit en 1962 **le Voyage** qui s'inspire du Livre tibétain des Morts ; **La Reine verte** (1963) qui fait appel à des moyens électroniques purs et à des procédés de musique concrète ; **Variations pour une porte et un soupir** (1963) dont la structure repose sur trois éléments : un soupir (inspiration et expiration), un soupir marqué par une percussion, et des grincements de porte : avec diverses manipulations de bandes, ces éléments donnent lieu à vingt-cinq variations. Parmi les œuvres les plus récentes et peut-être les meilleures, on note une très belle **Messe de Liverpool** (1967) pour voix soliste, utilisée ici dans ses «possibilités incantatoires» ; **Mouvements, rythmes, études** (1972) qui fournit à Béjart l'occasion du ballet **Nijinsky, clown de Dieu** ; enfin **Kyldex**, spectacle musical - on traitera plus loin de cette forme - qui vise à faire participer l'auditeur à la représentation grâce aux signaux lumineux dont il dispose : rouge = halte ; bleu = plus lent, etc.

A ces deux compositeurs souvent joués, il faut en ajouter quelques autres et qui ne sont pas seulement des expérimentateurs : Michel PHILIPPOT (1925), auteur de l'**Etude n° 1** de musique concrète, des **Transformations triangulaires**, d'une **Sonate pour piano**, et d'excellentes **Variations pour dix instruments**, partition au style concis et bien structurée. Luc FERRARI (1935) dont la plupart des œuvres récentes sont électro-accoustiques (**Music-promenade**, **Monologos** (1970), **Danses organiques**, etc). François Bernard MACHE (1935), ancien normalien de la rue d'Ulm et agrégé des lettres, élèves de Messiaen, à qui un des meilleurs concerts du Festival de Royan 1973 a été entièrement consacré (**Nuit** pour bande magnétique ; **Korwar** pour bande et clavecin, **Kemit** ; solo transcrit de Darbouka ; et **Temes Nevinbür** pour bande, deux pianos et deux percussions).

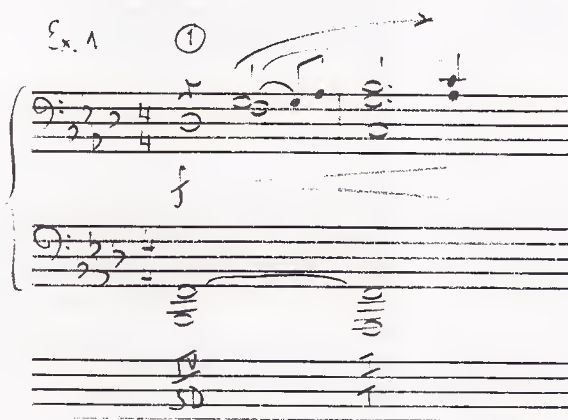
Mais ces musiciens sont déjà loin des premières réalisations de musique concrète qui avaient vu le jour vers les années 50. Ils préfèrent plutôt exploiter les ressources infinies de la musique électronique qui fera l'objet du prochain article.

Prélude du 3e acte de TRISTAN

A. DOMMEL - DIENY

Après le combat de Mélot contre Tristan - fin du second acte le troisième acte s'ouvre sur une vision solitaire et désolée du pays de Cornouailles, baigné par la mer. Tristan blessé, repose, veillé par son fidèle écuyer, Kurwenal. Tout est désert, muet.

Wagner a dépeint d'emblée atmosphère et paysage, par l'enchainement de deux seuls accords, Sous-Dominante et Tonique, IV-I, qui, par trois fois, se font entendre dans le timbre nostalgique et voilé des cordes ramassées au grave. Un dessin mélodique, presque immobile - quatre notes conjointes ascendantes - se déroule sur ce simple enchainement. Ex. 1



La nuance indiquée est, elle aussi, très révélatrice : un crescendo aboutit en force, mes. 2, sur un quatrième temps, **faible**, amenant en fin de course la note complémentaire de l'accord de Tonique - la ♭ - dont la basse, fa, et la 5te, do, sont déjà en place depuis le premier temps.

Ex. 2. Ce n'est donc pas la longue appoggiature du sol et du si ♭ qui porte ici à elle seule l'accent expressif ; le point culminant de la courbe, ce quatrième temps «faible», devenu «fort» par l'importance de son harmonie, attire à lui tout le poids de la Tonique tardivement complétée. De ce fait, l'accord de sous-Domin. de la mesure 1 fait figure de large anacrouse ; et cette lourde pulsation, assortie d'un départ à contre-temps, a quelque chose d'émouvant et de fatal, comme l'éternel flux et reflux de la mer avoisinante.
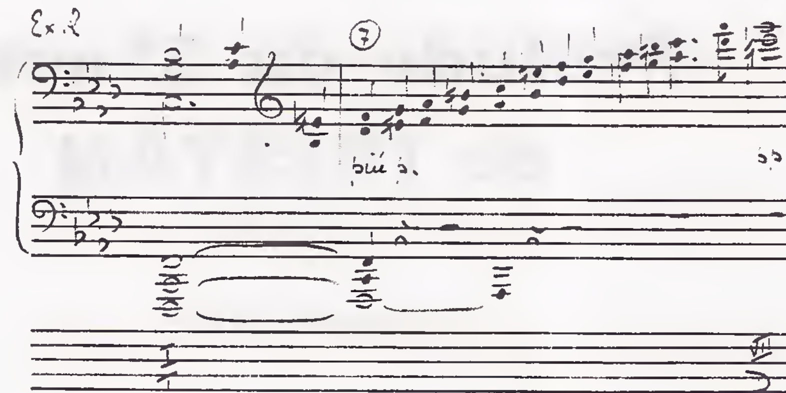
La nuance, caractéristique, est ainsi parfaitement justifiée par l'harmonie.

Remarque - Le sol de la partie supérieure, au second temps de la première mesure, est incorporé à l'accord de S. Dom. comme **note réelle**, le degré II complétant l'accord du IVe degré par sa 3ce inférieure. La seule note étrangère de cette mesure est donc le la ♭, croche de passage entre sol et si♭.

Après la troisième réapparition de ce fragment lancinant (1), dont la nuance va cette fois en diminuant, un second élément du Thème égrenne ses noires montantes égales jusque dans l'extrême aigü, en une longue chaine de tierces diatoniques mêlées de quartes augmentées. Une dernière tierce fait entendre deux notes

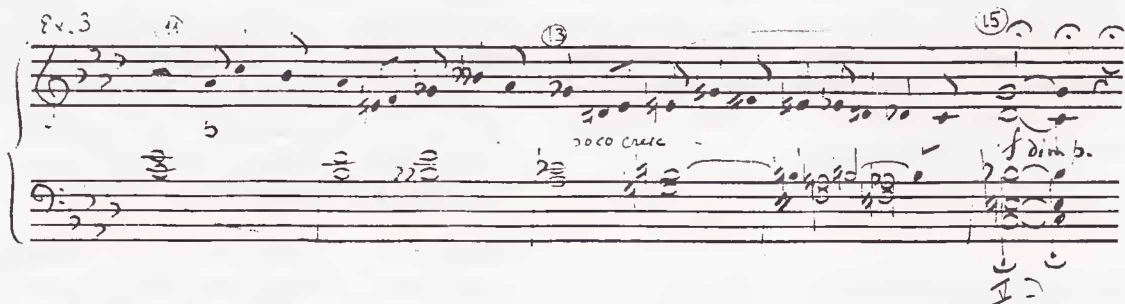
(1) Ces trois apparitions successives et semblables rappellent celles du début du Prélude du 1er acte ; et partout règnent les appoggiatures expressives.

de l'accord de Dominante, tenu, mes. 10, mais le Ve degré lui-même, base de l'accord, ne figure pas : interrogation totale, sans le moindre appui, devant cet horizon qui ne répond pas. Le vide... On ne saurait peindre la détresse, le silence et la solitude de façon plus poignante, et en moins de mots. Ex. 2



Alors, commence, mes. 11 à 15, un long chant désolé qui, lui, descend par étages en étalant ses contretemps réguliers, colorés de chromatisme et d'enharmonie, sur une basse tranquille, descendante elle aussi.

C'est Tristan blessé, malheureux... Doublé par les vents, le premier violoncelle chante ; seul appui harmonique, les seconds violoncelles en descente chromatique dans un registre élevé. Aucun autre appui : le vide toujours... Repos sur la Dom. du ton principal, mes. 15. Ex. 3.



Remarque - mes. 13, enharmonie ; le mi♮ serait un fa♭, le sol♮ et si♮ respectivement la𝄫 et do♭, si la marche continuait régulièrement.

Reprise du début en ses deux éléments ; Le second achève sa montée en 3ces, encore plus haut que la première fois, sur une fragile Tonique, translucide, suspendue, lointaine, mes. 25.

Mes. 26, le Thème de Tristan blessé reparait : alti divisés et hautbois cette fois, et le Thème de la solitude vient s'y mêler, mes. 30 (2). Des oscillations modulantes dominantiques l'harmonisent maintenant, en un beau crescendo qui aboutit à la Domin. d'ut, mes. 36-37. On touche si♭ min., puis fa min. 38-42. Puis, dans le ton principal retrouvé, 44, la chaine des noires remonte lentement, puis redescend, toujours indécise, balancée de 3ces en quartes, suspendue dans le vide de l'attente... Il faut remarquer la beauté plastique de ces deux Thèmes, opposés dans leur aspect et leur signification : l'un, diatonique, celui de la solitude et de l'attente, tout en montée, appelé vers un infini sans limites, 1-10 ; l'autre, celui de la douleur, ramassé sur lui-même, sinueux dans sa descente chromatique, 11-15.

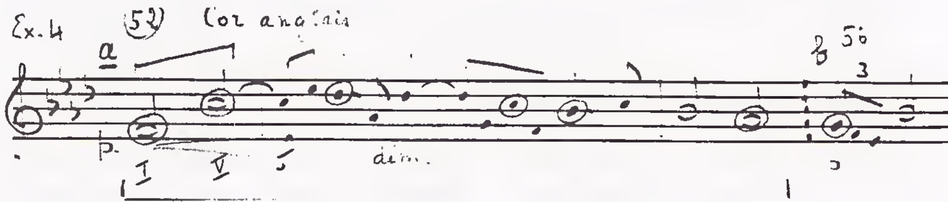
Du sein de ce paysage, figé dans le silence et l'inter-

(2) La partition d'orchestre est nécessaire pour suivre tous ces enlacements linéaires, - mes. 30, violoncelles et cor anglais.

rogation, s' élève soudain une mélopée au timbre tout neuf : le cor anglais solo du pâtre vient de prendre en charge toute la musique.
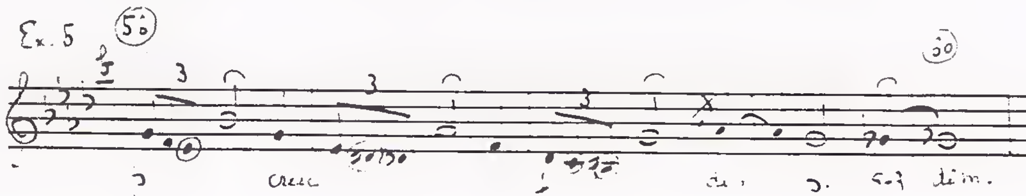
Pendant 41 mesures, 52 à 93, lui seul va parler. Et son premier mot apporte enfin la paisible assurance d'un élément musical stable : fa-do, Tonique - Dominante. Ex. 4. **Vertu magique de la 5te juste !** Après les longs enchainements sous-dominantiques, les sinuosités chromatiques, les ambiguités enharmoniques, et tous les contradictoires balancements des Dominantes, ces deux simples notes associées semblent mettre un terme aux problèmes...

Malgré son déhanchement mélodique de quartes et de quintes successives, qui relève bien son caractère de libre improvisation, la mélodie de base en son premier élément - a - mesure 52 à 56, est tout-à-fait conjointe en sa structure interne, bien d'accord en cela avec la fermeté tonale de sa 5te initiale : do, ré, do, si, la, sol, fa. Ex. 4



L'analogie avec le beau Thème grégorien bien connu (3) est complète mais la phrase continue ; et un second élément - b - descend par degrés jusqu'à un sol♭, sfz , sur lequel la mélodie se suspend longuement. Ex. 5. Là aussi, structure interne conjointe, descendante et double.

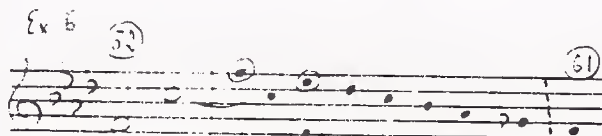
(3) Alléluia de la Couronne d'Epines (cf Cours de composition de V. d'Indy, 1er livre - Durand 1912). Thème souvent repris par Bach (Figure VIII du Clavier bien tempéré 1er livre) et par de nombreux auteurs.



Nous y reconnaissons le second degré abaissé d'un demi-ton par altération - sixte napolitaine ; tout cela parait rigoureusement normal.
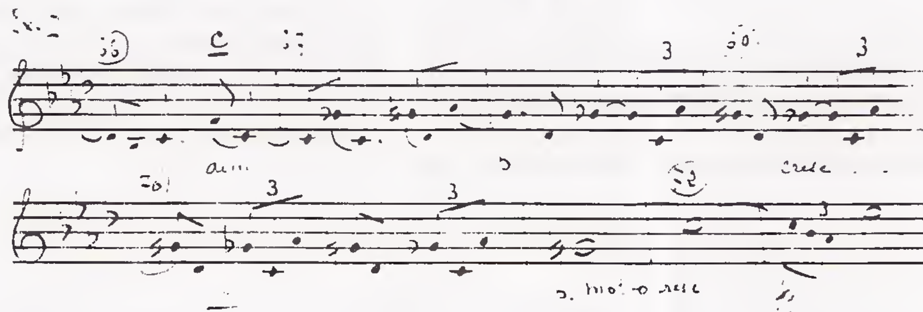
Cependant, si nous réunissons les deux membres de phrase, a et b, en ne conservant parmi toute l'ornementation que les notes-piliers, nous découvrons que ce chant est structuré par une gamme conjointe, descendante qui n'est autre que la gamme modale désignée communément sous le nom de «dorienne» (4). Ex. 6.

(4) **Cf. Alain Daniélou : Traité de musique comparée** Ed. Hermann. Paris, et la note 25 dans l'**Harmonie tonale** (Tome 1, 3e édit. de l'«Harmonie vivante») «D'où vient la Sixte napolitaine» ? - Voir aussi les observations de Mr **Jacques Chailley** à propos de l'expression «mode dorien», dans «**l'Imbroglio des modes**». Leduc 1960.
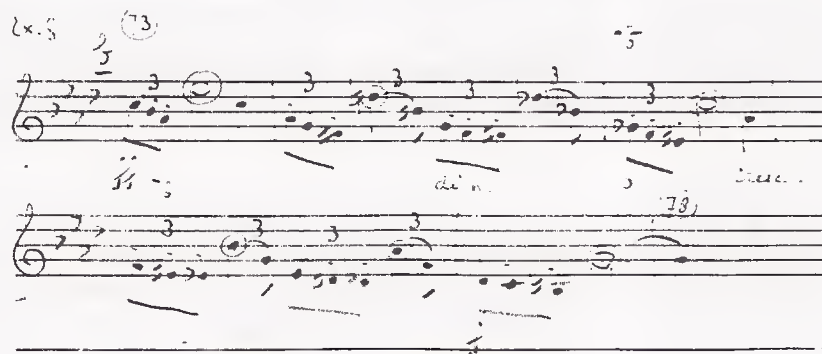


Cette gamme, si familière aux romantiques et préromantiques, l'est devenue plus encore aux époques suivantes avec Franck, Duparc, Fauré, Debussy, Ravel..
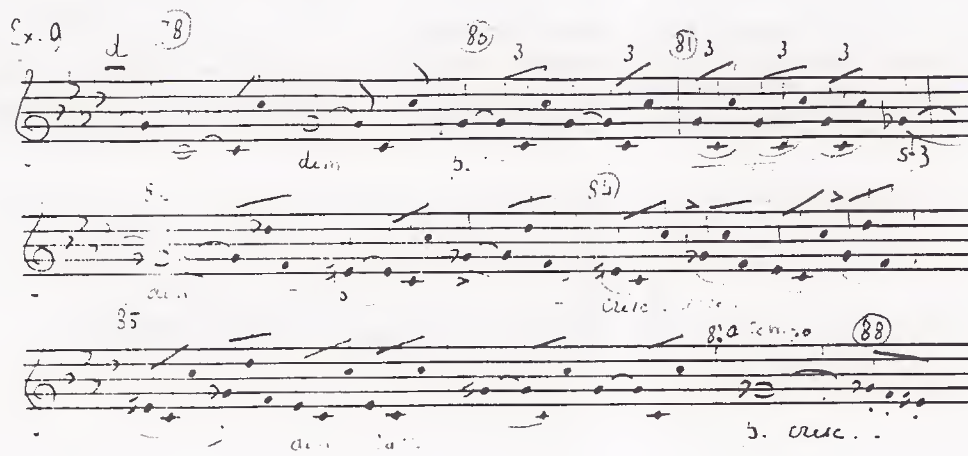
A la mesure 66 apparait un nouvel élément mélodique, c, toujours déhanché entre quartes et quintes, et de plus, déhanché ici rythmiquement par l'alternance binaire - ternaire. Ex. 7.



La structure interne repose à la fois sur une pédale inférieure de Dom., - do - et une broderie supérieure, sol♭ - sol♮, elle-même brodée par la♭ - sol♮. Ex. 7. Incertitude toujours, hésitation... La musique exprime tout, merveilleusement. Puis, toujours descendant, le membre b reprend *ff* à la mesure 73, et franchit la gamme à nouveau, ex. 8,

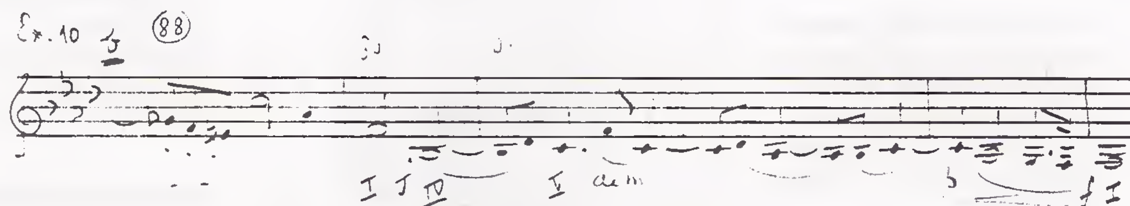


après quoi, un quatrième élément, d, issu de c, mes. 78-87, particulièrement capricants avec ses triolets déhanchés entre des sauts d'octaves, des 4tes augmentées (5tes diminuées vues dans l'autre sens quand on constate que la pédale inférieure sur le do grave existe toujours, et qu'une autre est apparue sur le do supérieur. Ex. 9.



Cette fantaisie ailée, qui mélange les petits aux grands intervalles, s'épanche en triolets multipliés,tout à coup figés sur de longues valeurs immobiles, 78-79-82-87, et qui réintroduit le sol♭altéré, 81,82 jusqu'à 87, n'empêche pas le ton principal, fa mineur, de se manifester par le rapport do - ré♭- mi♮ longuement répété 82-87. Ex. 9 en quoi Wagner marque, une fois de plus et indéniablement, son appartenance au système tonal, en dépit de la liberté et de l'originalité de son langage personnel.

Etourdie par ce tourbillon, puis ralentie, 85-86, la phrase se suspend enfin sur un long sol♭ - 4 temps, 87. Une dernière reprise de b - « a tempo», 88 - entraine maintenant le chant vers des sons plus graves, valeurs longues 88-89, rétablissant des rythmes binaires mêlés de syncopes, et remettant en valeur, par leur durée, 88-89, et leur insistance, 90-91-92, les notes tonales de fa mineur. Ex. 10.



Remarque - L'extrême variété, la mobilité des nuances correspondent au caractère de libre improvisation mélodique et rythmique de tout le passage.

Ainsi, cette longue et si prenante cantilène appartient à la fois au régime tonal et au régime modal. l'ambiance modale de la chanson du pâtre avec ses gammes descendantes, a rejoint l'ambiance modale du début du prélude.

L'alternance constante du sol♮ et du sol♭ crée une hésitation délicieuse dans la succession du repos alternatif sur l'une ou l'autre note : 60, sol♭ - ; 71,sol♮ - ; 77-78, sol♮ - ; 81-82-87 sol♭.

La liberté rythmique, la prodigieuse variété mélodique qui donne leur importance relative à toutes les notes de ce passage, en font en l'espace d'une octave, plus deux notes vers l'aigu, 53, et une octave de plus vers le grave, 93, un chant d'une qualité exceptionnelle. Ex. 11.



Le mouvement et le sur-place s'y combinent, images parfaites de l'esprit qui anime ces deux pages géniales.

Quelque soit le sens, montant ou descendant, tonal ou modal, des structures mélodiques de base, il semble bien que tout dans cette cantilène soit issu de la quinte initiale fa - do, mes. 52. La finale fa brodée alternativement par le sol♮ et le sol ♭ , et le do, soubassement constant maintenant le mouvement de la musique et son équilibre, au-delà de l'émouvante incertitude qui plane.

Remarque - Si la mentalité des siècles précédents a donné force de loi au chant harmonisé, même lorsque l'harmonisation inexprimée se trouvait être sous-entendu, il faut reconnaitre ici l'originalité d'un chant admirablement conçu, dont l'harmonie absente ne se fait regretter ni même désirer à aucun moment.

Deux observations encore :

- Le rôle expressif de l'orchestration : comme dans Monteverdi, Rameau, Mozart, la couleur orchestrale joue son rôle dramatique dès le début du prélude.
- Les chaines de 3ces peignent aussi la marche solitaire du Petit Poucet dans «Ma Mère l'Oye» de Ravel, sans oublier Liszt... et même Schütz ! (5)

(5) Dialogue pour la Pâque.

Vient de paraitre

ANTOINE GOLEA

"LA MUSIQUE DE LA NUIT DES TEMPS AUX AURORES NOUVELLES"

Des véritables origines des sons à la musique du XXè siècle, à laquelle il consacre tout le second tome de cet ouvrage, l'auteur présente une synthèse originale et hardie de l'histoire de la musique.

2 vol. de 464 et 496 pages au format 135 x 180, sous couverture glacée couleurs, chaque................45,80 F

A. LEDUC 175 rue Saint Honoré
75040 - PARIS CEDEX 01

INA-GRM, 116, Av. Pdt-Kennedy, 75016 PARIS



3 idées-clefs
27 jeux-exercices
construction d'instruments
recherche :
la perception auditive
de 3 à 6 ans

Un guide pédagogique pour la création musicale enfantine : 12 F

FLUTE A BEC

Nouveautés faciles extraites de notre catalogue :

Klapil. AIRS POPULAIRES DE TECHECOSLOVAQUIE, pour 1 ou 2 flûtes à bec soprano et guitare	13,10
— AIRS POPULAIRES DE YOUGOSLAVIE OCCIDENTALE, pour 1 ou 2 flûtes à bec soprano et guitare	13,10
— AIRS POPULAIRES RUSSES, pour 1 ou 2 flûtes à bec soprano et guitare	13,10
— MELODIES POPULAIRES POLONAISES, pour 1 ou 2 flûtes à bec soprano et guitare	13,10
— MELODIES POPULAIRES D'UKRAINE, pour 1 ou 2 flûtes à bec soprano et guitare	13,10
— SIX CHANSONS POPULAIRES TCHEQUES pour 2 flûtes à bec soprano et accompagnement de piano ad lib	20,70
Ligistin. LE QUADRILLE DES LANCIERS, pour 4 flûtes à bec, percussions et piano	31,00
Millot. 10 DUOS ASSEZ FACILES pour flûtes à bec alto et soprano	12,50
— 13 DUOS FACILES pour flûtes à bec alto et soprano	8,60
Poulteau. LA FLUTE A BEC DANS LES CHANTS DE FRANCE, 67 airs pour 2 flûtes à bec soprano d'après « Le Solfège dans les chants de France » de Levallois et Auclert, en 2 cahiers, chaque	13,10

Méthodes scolaires :

Bardez et Valibouse. LE CODE DE LA FLUTE A BEC.	
Cahiers 1 et 2, classe de 6e, chaque	14,50
Cahiers 3 et 4, classe de 5e, chaque	20,70
Millot. LA FLUTE A BEC.	
Volume 1 (flûte soprano)	17,00
Volume 2 (flûte alto)	17,00
Paubon. LE SOLFEGE PAR LA FLUTE A BEC, en deux cahiers, chaque	14,70
Tassello. TECHNIQUE ET INTERPRETATION DE LA FLUTE A BEC SOPRANO.	
Volume I	15,30
Volume II	19,70
Veilhan. METHODE RAPIDE POUR FLUTES A BEC.	19,70
Widiez. METHODE FACILE ET PROGRESSIVE DE PIPEAU EN UT OU DE FLUTE DOUCE	10,70

ALPHONSE LEDUC - 175, rue Saint-Honoré - 75040 PARIS CEDEX 01
Tél. : 260-62-47 - 260-48-61 - 260-65-26

nOtre discOthèque

Hervé MUSSON

o **MENDELSSOHN (1809-1847) - Octuor OP. 20, Symphonies pour cordes, nos 10 et 12** PHILIPS, STEREO, 6539 038 U.

Nouvelle édition de ces trois pages instrumentales que PHILIPS publie dans sa collection **«Invitation à la musique», ce** disque procure avant tout un bain de jeunesse et de fraicheur **avec** ces oeuvres que le courant romantique tourné plutôt vers l'imaginaire, l'intime ou le drame n'a apparemment pas trop influencé. Quant à la sensible et savoureuse interprétation de l'Ensemble I MUSICI, elle restitue toute la claire luminosité de ces pièces écrites par un adolescent extraordinairement précoce La 12e symphonie surtout, moins connue que l'Octuor débordante de musique, apparaît d'une surprenante maturité.

o **JEAN-HENRY D'ANGLEBERT (1628-1691) - Trois Suites (en ré m., sol m., sol M.)** - ERATO, STU 70992 X.

J.H. D'ANGLEBERT ne fit graver qu'à la fin de sa vie son oeuvre de clavecin dans laquelle, sans doute, pour mieux la faire apprécier de ses contemporains, il inséra quelques pages célèbres de LULLI alors en pleine gloire. Ainsi, dans la **Suite en sol mineur**, à côté de ses propres danses, figurent **l'Ouverture de la Mascarade et la Passacaille d'Armide**, transcrites au sens large du terme. Mais, compte tenu de l'homogénéité de cette Suite, il n'apparait pas que ces insertions soient uniquement dues à des préoccupations courtisanes. Autre détail significatif de son temps : les **Variations** sur un thème des **Folies d'Espagne** qui terminent la **1ère Suite en ré min.** et dont Marin-Marais se servit aussi dans une de ses pièces de viole , magnifiquement enregistrée d'ailleurs dans la collection ASTREE - enregistrement que j'avais mentionné en son temps. - Il faut dire que cette danse à son origine un peu délirante, d'où son nom de Folie,était partie à l'époque à la conquête de l'Europe. Quoiqu'il en soit, **d'ANGLEBERT** avec son oeuvre comportant une soixantaine de pièces, s'inscrit d'office dans la lignée des grands clavenistes français de Froberger à Rameau. Ces trois Suites en témoignent et l'on ne reste pas insensible à la beauté de cette musique très ornée, souvent vigoureuse, toujours élégante et raffinée qui évolue tout au long de ce disque des majestueux Préludes non mesurés aux plus gracieuses danses. C'est à LAURENCE BOULAY que revient la qualité de l'interprétation puissante et magistrale de ces trois Suites exécutées sur un clavecin VINCENT TIBAUT de 1681 accordé au tempérament inégal. Fort belle réalisation sur laquelle j'insiste avec plaisir.

o **L'art de la flute douce et de la flute traversière ancienne.** ARION, ARN 36 337 A

Sous ce titre aux allures sérieuses d'encyclopédie, se cache en réalité une fête. Pas moins de 22 pièces du XIIe au XVIIIe siècle s'y succèdent sans répit. L'auditeur se sent pris tout de suite par tant de gaité, de gracieuse insouciance, tout comme par la douce poésie de cette musique dite ancienne, pourtant si vivante, si saine aujourd'hui. Y figurent ANTONY HOLBORNE, CLAUDE GERVAISE, CHRISTOPHER PEPUSH, MICHEL CORRETTE, MICHAEL PRETORIUS, MICHEL BLAVET, GUILLAUME DE MACHAUT, JEAN HOTTETERRE et bien d'autres encore, soit 14 musiciens dont les petites merveilles brillent ici de tout leur éclat. Le (dir. M. SAVOISIN) PRAETORIUS CONSORT, LES MUSICIENS DE PROVENCE, ARS ANTIQUA DE PARIS, les ELEVES DE LA CLASSE D.INSTRUMENTS ANCIENS de la SCHOLA CANTORUM (Direct. JEAN CL. VEILHAN (flûte), GUY ROBERT (luth), et FRANCOISE BLOCH (viole de gambe), constituent un ensemble d'heureux interprètes.

o **ZOLTAN KODALY, Missa Brevis, Pange Lingua** - DECCA Importation SXL 6803 K.

Une quinzaine d'années sépare ces oeuvres ardentes, cependant le même sentiment liturgique les unit du PANGE LINGUA composé en 1928 à partir de l'hymne célèbre de **St Thomas d'Aquin** à la MESSE BREVE pour soli choeur et orchestre que KODALY transposa un peu plus tard à l'orchestre. C'est bien la même expression religieuse teintée d'une sorte de sensualité harmonique très slave qui plonge dans un univers chaleureux et dense magnifiquement rendu par une interprétation fervente et généreuse due au BRIGHTON FESTIVAL CHORUS placé sous la direction de LASZLO HELTAY avec ELISABETH GALE, SALLY LE SAGE, HANNAH FRANCIS (Soprani), ALFREDA HODGSON (alto), IAN CALEY (ténor), MICHAEL RIPPON (basse) et CHRISTOPHER BOWERS-BROADBENT

(Orgue).

o **JOHANNES BRAHMS (1833-1897) - Deux Rhapsodies, op. 79 - Quatre pièces, op. 119 - variations sur un thème de Schumann, op. 9** - ERATO STU 70993 X.

La presque totalité de l'oeuvre de BRAHMS se situe entre les **Variations sur un thème de Schumann** et les **quatre Pièces** op. 119 ; les Rhapsodies datent, elles, de la maturité. Trois périodes distinctes de sa vie créatrice sont donc ici proposées dans une interprétation intelligente et sensible de JOSEPH KALICHESTEN. Peu à dire sur ces pages dont les éloges depuis longtemps ne sont plus à faire, si ce n'est la chaude musicalité tendre et passionnée tour à tour, et d'un délicat lyrisme de l'interprétation. L'OP. 119, plus dépouillé , comme si maintenant plus rien ne comptait du panache romantique, qu'une généreuse et vraie sentimentalité s'épanche avec une réalité sensible parlant directement au coeur : quatre pièces pleines de lumière, un peu la projection d'un rêve.

X o W.A. MOZART **(1756-1791) - Les concertos pour cor et orchestre - Rondo K 371 - Evènement musical** - EURODISC, 913088 K (88303).

MOZART n'écrivit que quatre **concertos pour cor** dont voici l'intégrale. Quant au **Rondo** concertant laissé inachevé, il est ici complété par le corniste PETER DAM qui, accompagné du STAATSKAPELLE de DRESDE placé sous la direction de HERBERT BLOMSTEDT donne une éblouissante interprétation de ces cinq pièces composées à Vienne entre 1781 et 1786. Ce sont des oeuvres de commande auxquelles MOZART, sans doute, n'accordait pas d'importance particulière. Elles étaient en outre destinées à un mauvais corniste qu'il détestait et pour lequel il semble avoir multiplié les pièges. Que de musique pourtant ! Partout, elle jaillit ruissellante de sensibilité et de candeur. C'est un jeu inlassable de verve et de fantaisie évoluant à la façon d'un badinage où se mêlent humour et mélancolie. Le CONCERTO N° 3 EN MI BEMOL M., K 447 domine pourtant l'ensemble d'une musicalité plus chaude, plus large ; aux couleurs plus nuancées, telle également une magnifique et riche sonorité où la musique s'épanche tout comme le phrasé chaleureux, moins discret de PETER DAM constituent les principaux atouts de cette belle interprétation magnifiquement gravée.

o **FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762) - Six Sonates pour violoncelle, op. 5** - EDITIONS DE L'OISEAU LYRE, DSLO 513 W.

Avec des oeuvres exécutées sur les instruments d'époque ou sur leur copie, et le plus grand souci d'exactitude vis à vis des textes originaux, la Collection FLORILEGIUM s'est maintes fois distinguée pour son apport culturel et musical. Le **Coffret MUSICKE OF SUNORIE KINDES** traitant des différents styles de musique profane en Europe à la Renaissance, dont J. MAILLARD a récemment rendu compte ici même, en est un exemple. Cette collection s'enrichit avec ce disque d'une belle expression instrumentale, chantante et douce que les interprètes ANTONY PLETH (violoncelle), RICHARD WEBB (basse continue), CHRISTOPHER HOGWOOD (clavecin), exécutent à l'envi, un peu à la manière d'un jeu tout d'élégance, de sensibilité et de bonheur. Ces cinq **Sonates** furent publiées pour la 1ère fois à Paris en 1746 ; elles témoignent d'une grande richesse d'invention avec des mélodies libres, délicatement ornées, pleines de spontanéité et de grâce. Quant à l'enregistrement, il faut souligner sa pureté, restituant la musique avec beaucoup d'exactitude et une présence sonore magnifique de naturel et de clarté.

X o **Improvisations sur le Zarb Chemirani** - HARMONIA MUNDI, H.M. 388 K.

Le **ZARB, ou TOMBAR** est un tambour à une face utilisé en Iran dans la musique savante. Il servait avant tout autrefois d'instrument d'accompagnement, mais depuis le XIXe siècle il n'a cessé parallèlement de s'affirmer comme instrument soliste. Sa caisse creusée dans la masse d'un mûrier ou d'un noyer est recouverte d'une peau prolongée par un pied. On le tient horizontalement, posé de trois quart sur la cuisse et l'on peut varier le son à l'infini, en hauteur et en timbre, selon que l'on tape sur la peau ou sur la caisse. C'est l'instrument privilégié des improvisations à partir des rythmes de base iraniens, et le zarbiste CHEMIRANI, avec ce disque, donne de façon éblouissante un aperçu de ses possibilités avec quatre improvisations à 6/8, 6, 5 et 4 temps, puis un exemple d'improvisation à deux zarb, à 7 temps celle-ci, en compagnie de JACQUES MARCOVICH, son élève. Outre l'aspect documentaire de cet enregistrement permettant une connaissance plus directe de l'instrument par l'étonnante variété de ces cinq improvisations, voilà un outil de travail de premier intérêt pour l'étude et la perception du rythme dans nos classes.

o **JEAN PIERRE RAMPAL, ROBERT VEYRON LACROIX - Quatre sonates baroques** - ERATO STU 70886 X.

Frédéric de Prusse avait voulu sous son règne une intense activité musicale. Flûtiste lui-même, il contribua d'ailleurs au triomphe de la flûte traversière sur sa rivale la flûte à bec alto et s'entoura d'un bon nombre d'artistes de renom comme JOHANNJOACHIM QUANTZ (1697-1173), les deux frères JIRI ANTONIN et FRANTISEK BENDA (1722-1795, 1709-1786) et CARL PHILIPP EMMANUEL BACH (1714-1788) auxquels RAMPAL et VAYRON-LACROIX consacrent cet enregistrement avec quatre **SONATES** respectivement en Ré, Sol, Do, Sol Majeur, qu'ils jouent dans une interprétation légère et enjouée. Un bel exemple de musique pré-classique fraiche, anodine, parfois sentimentale faite avant tout pour le plaisir du jeu musical tout à la gloire de l'instrument lui-même.

o **Noël provencal - Les musiciens de Provence** - ARION - ARN 34348 Y

Depuis toujours Noël tient une grande place en Provence, le

folklore y participe des Santons aux Pastorales, et la fête religieuse sert de prétexte aujourd'hui encore à de multiples manifestations d'origine. C'est certainement là que se retrouve la plus authentique Provence colorée et pittoresque à laquelle les MUSICIENS DE PROVENCE rendent ici un hommage avec l'enregistrement de 23 Noëls pour la plupart anonymes chantés et joués sur les instruments anciens. Du XVe au XVIIIe siècle, en effet, un nombre important de ces Noëls savoureux, pleins de bonhomie et de piété sincère où l'anecdote côtoie l'Histoire Sainte a fleuri en Provence, ces 23 oeuvrettes en sont un exemple. Plus profane que religieuse, la musique d'une poésie simple et bon enfant y chante sans retenue avec beaucoup de tendresse et la fête trouve là une de ses plus belles expressions populaires. Quant à l'interprétation, joyeuse et pleine de vie, toute de réalité sensible, elle restitue ces courtes pièces délicieuses et simples ressemblantes à un livre d'images.

o **MENDELSSOHN (1809-1847) - Les deux trios pour piano, violon et violoncelle** - ERATO, 71025 A.

Ecrits en 1839 et 1845, ces deux trios datent de ce que l'on pourrait appeler la maturité si tant est, qu'on puisse privilégier une époque d'activité créatrice au détriment des autres vis-à-vis d'un artiste au génie précoce qui, encore adolescent, écrivit avec une spectaculaire aisance comme s'il avait donné d'un-coup le meilleur de lui-même. En fait, ces deux oeuvres et notamment la seconde, **op 66 en ut mineur**, trouvent une expression plu intériorisée, dépassant le stade d'une musique harmonieuse foncièrement charmante, que d'ailleurs elles conservent, elles atteignent à quelque chose d'autre plus profond et plus ardent aussi, et l'on chercherait en vain l'académisme froid, réfractaire à toute envolée dont on a si souvent accusé Mendelssohn. Le dernier **TRIO**; clair, apparemment innocent, cache une expression fervente et dense que l'interprétation dynamique et sensible de PIERRE AMOYAL (violon), FREDERIC LODEON (violoncelle) et ANNE QUEFFELEC (piano) restitue merveilleusement et avec enthousiasme.

o **Clavecin d'aujourd'hui - ELISABETH CHOJNACKA** - ERATO, STU 71010 X.

Les oeuvres, dont les plus anciennes datent de 1971, réunies sous ce titre, témoignent avant tout de l'actualité du clavecin. Ce vieil instrument n'a pas encore tout dit apparemment, du moins une partie de l'esthétique musicale d'aujourd'hui s'y retrouve pleinement, et c'est bien là le principal atout de ce disque intéressant de montrer un autre aspect de cet instrument toujours d'«ancien» par la force de l'habitude. ELISABETH CHOJNACKA y déploie son art de façon éblouissante. Que de virtuosité dans son jeu léger, passionné, qui insuffle à ces pages une belle et expressive vitalité. C'est un feu d'artifice d'un bout à l'autre de l'enregistrement où figurent ANDRE BOUCOURECHLIEV : «ARCHIPEL V.B. 1ère et 2ème version» ; de KRYSZTOF MEYER «SONATE OP. 30», de AKDO CLEMENTI «BACH», puis de BETSY JOLAS : «AUTOUR», et enfin de LUC FERRARI «MUSIQUE SOCIALISTE», ou programme commun pour clavecin et bande magnétique qui, malgré le titre surprenant et sans aucun rapport avec la musique constitue la pièce la plus forte de l'enregistrement.

o **Musique espagnole pour le piano - ALICIA DE LARROCHA DECCA ARISTOCRATE - STEREO** 7423 X.

Treize pièces du XVIIIe au XXe siècle composent ce récital DE LARROCHA où naturellement ISAAC ALBENIZ se taille la part du lion puisqu'une face du disque lui est presque intégralement consacrée. A ses côtés ANTONIO SOLER (1729-1783), MATEO ALBENIZ (1760-1831), ANRIQUE GRANADOS (1867-1916), et JOAQUIN TURINA (1882-1949) ; et si l'on excepte les trois Sonates de M. ALBENIZ et de A. SOLER, toutes de légéreté classique, de pureté formelle, c'est bien la même Espagne châtoyante dominée par la danse et la lumière qui se retrouve dans ces pages hautes en couleurs que l'interprète joue avec beaucoup de relief. Son interprétation claire, très «en dehors», quoiqu'un peu brutale à mon goût parfois, projette une expression très vivante de ces oeuvres.

o **CHOPIN - Les valses - GEZA ANDA - Evènement musical** - EURODISC, STEREO COMPATIBLE - 913 086 K (89754).

Réalisé en 1975 cet enregistrement est le dernier que fit GEZA ANDA avant sa mort survenue un an après. C'est donc déjà à ce titre un document; l'ultime témoignage de cet artiste extraordinaire resté en dehors des remous de la mode, de l'actualité tapageuse; ignorant l'opportunisme et la publicité. Mais ce disque ne vaut pas tant s'en faut pour cette unique raison, et malgré les plages de silence séparant les **14 valses** un peut trop courtes à mon goût, il s'agit d'un enregistrement exceptionnel où la musique règne en profondeur, avec une justesse et une expression rares. Les valses très connues, trop rabachées s'y découvrent avec une poèsie, une sensibilité exquises. Tout ce qu'il y'a de secret, d'impalpable dans la musique s'y trouve exprimé naturellement avec une simplicité qui la grandit et la justifie.

Il faut savoir saisir l'instant musical, et c'est à mon avis une des rares fois où ces valses vivent avec autant de réalité poétique sans aucun brillant mais débordante de musicalité et de relief.



INFORMATIONS DIVERSES

ASSOCIATION des PROFESSEURS d'EDUCATION MUSICALE
Siège social : Paris 17e - 7 av. de St. Ouen

TEXTE DE SYNTHESE
rédigé par le bureau national de l'A.P.E.M.U. sur les projets de réforme

Le bureau national de l'Association des Professeurs d'Education Musicale, réuni le 24 avril à Paris, en même temps que les représentants des délégations régionales, a étudié les textes présentés par de nombreuses délégations, en rapport avec les projets de Monsieur le Minsitre de l'Education, concernant la création d'une discipline d'«Education Esthétique».

Dans ces projets, il est question notamment :
- de supprimer les Travaux Dirigés en classe de 6ème à la rentrée 77 et de 5ème à la rentrée suivante.
- de ne plus considérer l'éducation musicale comme une discipline spécifique.
- d'envisager une «éducation esthétique», conçue comme une discipline globale devant rester nécessairement superficielle.

Par ailleurs, notre discipline est menacée :
- par la création d'un CARPEG 14 (Musique - Dessin) unanimement rejeté par le Conseil d'Enseignement Général et Technique. (Il est en effet impensable d'imaginer que deux disciplines aussi spécifiques que la musique et le dessin, requérant des connaissances techniques approfondies, puissent être enseignées par la même personne).
- par la suppression de certaines UER d'Education musicale, sous prétexte de «manque de débouchés» alors que tous les postes ne sont pas pourvus dans les établissements (CES - lycées - Ecoles Normales).

Devant ces dangers, l'APEMU réaffirme la nécessité de former en priorité des enseignants **hautement qualifiés**, condition indispensable pour que l'éducation artistique de l'enfant puisse prendre toute son importance.

Elle demande pour cela la création **d'UER d'éducation musicale dans chaque ACADEMIE**, ainsi que le retrait définitif du projet CAPCEG 14 musique - dessin.

Elle est fermement opposée à l'ensemble du projet actuel d'éducation esthétique.

Elle demande que l'éducation musicale continue à être considérée comme une discipline à part entière, et qu'elle puisse être enseignée dans les meilleures conditions (travaux dirigés rétablis en 6ème et 5ème, étendus par la suite en 4ème et 3ème.

LETTRE OUVERTE A MONSIEUR LE MINISTRE DE L'EDUCATION

Monsieur le Ministre,

Une réforme du Système Educatif se devait d'améliorer la situation de l'Education Musicale dans l'Enseignement Secondaire.

Le texte ci-contre communiqué par l'Association des Professeurs d'Education Musicale montre qu'au lieu de satisfaire aux conditions nécessaires au développement de l'Education Musicale, les mesures prises aggravent la situation actuelle.

En tant que participant à la vie musicale française, nous partageons les soucis des Enseignants du Secondaire de voir réaliser les conditions d'une véritable Education Musicale à l'Ecole.

Nous vous serions reconnaissants de bien vouloir reconsidérer vos décisions dans ce sens.

SIGNATURES : (au 10 Mai 1977).
Compositeurs : F. BAYLE ; G. BOEUF ; J.Y. BOSSEUR ; BOUKOURECHLIEV ; DECOUST ; DROGOZ ; H. DUTILLEUX ; G. G. ENGLERT ; G. GEAY ; HEDIGUER ; KIEFFER ; KUFFLER ; M. OHANA ; PARMEGIANI ; M. PHILIPPOT ; L. SAGUER ; A. SAVOURET ; J. SCHWARTZ.
Directeurs de Conservatoires : P. BARBIZET, Marseille ; BLANCHETTE, Romainville ; D. DRULEY, Arcueil ; DELCROIX, Roubaix ; DERVIEUX, Nimes ; Mr le Directeur BAGNOLET ; F. FORET, Reims ; HERISSE, Vitry ; LANCIEN, Nancy ; LEBER, Gennevilliers ; LEGRON, Les Lilas ; LE TROCQUER, Gentilly ; LOUWERSE, Arpajon ; MARIETAN ; P. MENET, St Denis ; H. MILAN, Angoulême ; MONGREDIEN, UER Paris 1 ; MURGIER, Reims ; SIMIEN, Sète ; VILLETTE, Aix en Provence ; C. VOIRPY, Conflans Ste Honorine ; WERNER, Fresnes.
Conservatoire Supérieur de Paris : M. ANDRE ; C. BALLIF ; E. BARRAINE ; J.C. BENOIT ; BERNAUD ; BILLIER ; L. BOULAY ; DEFAYET ; FALSINELLI ; J. FOURNIER ; GARTENLAUB ; GEMINIANI ; J.C. HENRY ; LEJET ; C. MAURANNE ; R. PRIN ; P. SCHAEFFER ; TEMPELEC ; VESSIERES ; VILLEDIEU.
Conservatoires (Professeurs) : R. ANDREOZY, Aix ; M. BARBIER, Conflans ; P. BARDON, Aix ; J. BATARD, Aix ; M. BIEN, Aix ; BOURLON, Vitry ; BUREAU, Vitry ; E. CARBONNIER, Aix ; C. COLON, Aix ; J. COSTA, Aix ; COURTIN, Aix ; DESCHAMPS, Marseille ; M. DEVERT, Aix ; DUCLOS, Vitry ;D. FEILANE, Aix M. Mme FLAVIGNY Aix ; D. FOURNIER, Conflans ; M. FREMIOT, Marseille ; A. GENRE, Aix ; L. GRAUER, Aix ; HANNAGAN, Conflans ; HILLAIRET, Conflans ; KAPLAN, Vitry ; LENOIR, Vitry ; P. LITOUST, Conflans ; A. MAESCHAERT, Amiens A. MALLET, Conflans ; H. MANSIO, Aix ; M. MARCHI, Marseille ; J. MEIN, Marseille ; MOLINA, Vitry ; MOUTARD Aix ; P. MULE, Marseille ; NAHON, Vitry ; NOEL, Toulon ; OBERDOERFFER, Aix ; C. PEYROT, Aix ; L. PITTI, Marseille ; A. QUERAUD, retraitée ; D. QUERAUD, Conflans ; A. RAYNAUD, Aix ; J. RESECCO, Aix ; RICHARD, Vitry ; J. RIGAUD, Aix ; ROCHEBLAVE, Toulon ; P. SAUVANOT, Aix ; SORGENTE, Marseille ; VECCHIONE, Marseille ; Y. VOIRPY, Conflans ; C. ZAFFINI, Aix.
Universités : E. ANDREANI, Vincennes ; BIJORY, La Réunion ; CARMAGNOLE, Marseille ; J. CHEILLAN, Aix ; DELSAUX, Rouen ; R. FAJON, Aix ; FAYOL, Le Tampon;GAGNARD;GRIBENSKI, Rouen ; GUIOMAR, Paris ; HALBWACHS et Mme, Aix ; HURTIG , Aix ; et Mme ; O. MARCEL, Agrégé ; L. MAURICE-AMOUR, Paris ; MESLIAND, Président Université Aix ; MEUNIER, Aix ; RISSET, Paris ; ROBINET, Aix ; ROLLIN, C.N.R.S. ; Y. SOURIAU ; TOILLON, La Réunion ; P. TORRENS, GERM ; VACCARO , Tours.
Divers : M. ALBE, Chroniqueur ; ARTAUD, Artiste ; Association Cornec St Charles ; BEAUME et Mme, Avocat ; BRUNET, Délégué département de la Drôme ; P. CAILLARD, Conseiller Jeunesse & Sports ; S. CAILLAT, Chef de Choeur ; B. CARTON, Chef de choeur ; Mildred CLARY, Productrice France-Musique ; CLEMENT, Inspecteur LYON ; M. COURDEAU, Déléguée Conservatoires Marseille ; B. COUTAZ, Editeur ; CROCQ, Opéra de Paris ; F. DELALANDE, G.R.M. ; DELALANDE, Producteur Radio-France ; S. DENUSSAC, journaliste ; Directeur de l'Action Culturelle de Montbéliard ; DE SPENGLER, musicien ; T. FARRE-FISIO, Directrice de Maitrise ; GENTILHOMME, Conseiller Jeunesse & Sports ; GIORGI, Maire d'Orange ; C. HELFFER, pianiste ; HILLAIRET, musicien ; JOUVE, Directeur Maitrise ORTF ; A. LABUSSIERE ; LEIPP, Paris VI ; Le Maire de Sorgues ; MARY, Directeur M.J.C. Corse ; MAYROLES, Ingénieur CNRS ; MICHON, chef d'Orchestre ; MORHANGE, Ingénieur ; M. PINCHARD, Directeur Edition ; H. QUERAUD, Technicien ORTF ; RANNOU, Délégué Centre Culturel Alsace ; SABATIER, maire de Bollène ; SCHAEFFNER, Musicologue ; J. SERRES, artiste et directeur de la FNACEM ; B. SYLVESTRE, étudiant ; SGEN Académie d'Aix ; SNES Académie d'Aix ; SNALC, Lycée Marseilleveyre ; M. VIENNEY, Centres Musicaux Ruraux.

STAGE DE PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE CARL ORFF ANIME PAR JOS WUYTACK

3ème degré

Ce stage, organisé par MUSIQUE ET CULTURE, aura lieu à Strasbourg les 19-20-21 novembre 1977, sous la direction de Jos WUYTACK.

Il s'adresse aux membres du personnel enseignant, aux professeurs d'éducation musicale, aux responsables et animateurs de groupes de jeunes et de chorales ayant acquis le niveau correspondant aux deux premiers degrés dans la mise en oeuvre de la pédagogie active selon les principes de Carl Orff.

Cette session sera suivie les 10,11 et 12 juin 1978 par un stage de 4ème degré s'inscrivant dans le prolongement de celui du mois de novembre 1977.

Nombre de places limité. Accueil assuré.

Renseignements et inscriptions : «Musique et Culture» - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22.

UNION PROFESSIONNELLE DES MAITRES DU CHANT FRANCAIS

GRAND CONCOURS INTERNATIONAL DE CHANT
les 9-10 et 11 Décembre 1977

pour tous renseignements s'adresser à :
Irène BONNEAU Secrétaire Générale
17, rue Wauthier
78100 - SAINT-GERMAIN-en-LAYE
Tél. : 963-27-35

VILLE DE PONTARLIER

Recrutement d'un professeur de solfège pour l'Ecole Municipale de Musique (Hautboiste souhaité) - concours le 5 Novembre 1977 - Dépôt des candidatures : 20 Octobre 1977 - 18 H. Pour tous renseignements, s'adresser : Mairie de PONTARLIER».

CLUB D'ANIMATION DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE REGION DE DOUAI - ORCHESTRE SYMPHONIQUE DES CADETS

Mercredi 5 octobre 1977 à 19 H - Concert sous la direction d'HENRI VACHEY : Ouverture de Guillaume Tell (ROSSINI) — Danses pour harpe et corde (DEBUSSY) — Sérénade pour flûte et cordes (DAMASE) — Symphonie du Nouveau Monde (DVORAK).

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LILLE

19 octobre 1977 - Direction : J.C. CASADESUS) avec Guy TOUVRON, trompettiste : Ouverture du Directeur de Théâtre (MOZART) — Deuxième concerto pour trompette et orchestre (JOLIVET) — Concerto pour trompette et orchestre (HAYDN) Première symphonie (DUTILLEUX).

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE DOUAI

16 novembre 1977 - Direction : H. VACHEY avec Annie d'ARCO, pianiste : «FESTIVAL DE MUSIQUE RUSSE» : Ouverture de Roméo et Juliette (TCHAIKOWSKI) — Concerto en ut mineur pour piano et orchestre (RACHMANINOFF) — Cinquième symphonie (CHOSTAKOVITCH).

PHILIPPE ALLENBACH

Cours d'analyse musicale. (particuliers ou collectifs) et Préparation aux différents baccalauréats musicaux -
avec option A 6 - F 11 -
selon la méthode de l'«Harmonie Vivante» preconisée par Madame Amy Dominel-Diény.
Pour tous renseignements tél. : 666-34-51.

ACTIVITES PEDAGOGIQUES

Les cours consacrés à la méthode Edgar WILLEMS seront poursuivis en 1977 - 1978. Cet enseignement sera assuré comme les années précédentes par Monsieur CHAPUIS, Président de l'association Internationale des Professeurs d'Education Musicale, méthode E. WILLEMS.

DEUX ateliers fonctionneront selon les modalités suivantes :

1. CERTIFICAT D'INITIATION MUSICALE METHODE E. WILLEMS 1ère année cours recommandé aux enseignants, éducateurs écoles maternelles, écoles primaires, enfance inadaptée, étudiants en musique, professeurs de musique.
2. CERTIFICAT D'INITIATION MUSICALE METHODE E. WILLEMS 2ème année.

SALLE FAVART (OPERA COMIQUE)

25, 26, 27, 28, 29 OCTOBRE A 20 H
DIMANCHE 30 OCTOBRE A 14 H 30

Le FESTIVAL D'AIX présente
LA TRAVIATA
de GUISEPPE VERDI
et
ORCHESTRE ET CHOEURS DU CAPITOLE DE TOULOUSE

Spectacle réalisé en co-production avec :

- LE CAPITOLE DE TOULOUSE
- L'OPERA DE MARSEILLE
- LE GRAND THEATRE DE BORDEAUX
- LE THEATRE DES ARTS DE ROUEN

INSTITUT MUSICAL METHODES ACTIVES, à LYON
ANNEE SCOLAIRE 1977-1978

COURS WILLEMS : Activités pédagogiques adultes (4 ateliers)
COURS MARTENOT : Cours de formation à la méthode Martenot
Formation permanente pédagogique pour adultes (E. Willems, M. Martenot, C. Orff, S. Suzuki, Z. Kodaly, Jacques Dalcroze rythmique)
Cours pour enfants (violon) à partir de 4 ans (flûte à bec, etc...)

Pour tous renseignements s'adresser à :
I.M.M.A.L. - 8, rue du Plâtre - 69001 Lyon Tél. (78) 27.24.40

Errata : Notre n° 239/240 «Informations diverses» supprimer : pédagogie Suzuki.

CONCOURS NATIONAL «MUSIQUE ET CULTURE» DE COMPOSITIONS MUSICALES POUR ORCHESTRE D'HARMONIE

«La Fédération Nationale Musique et Culture» et le «Centre Départemental Musical et Culturel» du Bas-Rhin organisent un Grand Concours National «Musique et Culture» de compositions musicales pour orchestre d'harmonie.

Ce concours national est destiné à promouvoir la musique pour orchestres d'harmonie par la création d'oeuvres originales accessibles aux ensembles d'amateurs et par l'élargissement du répertoire de ces ensembles par des pages nouvelles de qualité.

Il s'adresse à tous les compositeurs domiciliés en France, amateurs et professionnels, sans limite d'âge.

Les prix suivants seront décernés :
- Grand Prix : 5 000 F
- Deuxième prix : 3 000 F

D'autre part, afin de susciter la création d'oeuvres spécifiquement conçues pour les ensembles de jeunes, le Jury attribuera
- un Prix de Composition pour Formations de Jeunes : 2 000 F

Les oeuvres primées seront jouées en première audition publique au cours de concerts donnés en 1978, diffusées sur les antennes de FR3 Alsace, et confiées à un éditeur afin de leur assurer une diffusion nationale et internationale.

En outre, deux stages de pédagogie musicale active Carl Orff qui sont organisés à Strasbourg avec Jos WUYTACK durant la saison 1977/1978.

- La date limite des envois est fixée au **1er décembre 1977.**

- Pour tous renseignements, règlement et inscriptions, s'adresser dans les meilleurs délais au Secrétariat du Concours :
MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner -
67000 STRASBOURG - Tél. : (88) 31 03 22.

CIRCULAIRE N° 77-255 du 21 JUILLET 1977

Fonctionnement des classes préparatoires au baccalauréat de technicien Musique, options Instrument et Danse (F 11).

Deux arrêtés interministériels en date du 16 février 1977 pris conjointement par le ministre de l'Education et le secrétaire d'Etat à la Culture définissent le règlement d'examen du baccalauréat de technicien F 11 ainsi que les horaires et les programmes des classes qui y préparent.

La présente circulaire a pour objet de préciser les conditions dans lesquelles seront assurés les enseignements prévus aux programmes de l'option Danse. Les règles définies dans cette matière pour l'option Instrument par la circulaire interministérielle n° 74-415 du 8 novembre 1974 demeurent applicables ainsi que les conditions générales de fonctionnement prévues par cette même circulaire et qui sont étendues à toutes les classes préparatoires au baccalauréat de technicien F 11.

Les enseignements généraux seront assurés par des professeurs relevant du ministère de l'Education.

Les enseignements professionnels seront assurés par des professeurs relevant du ministère de l'Education et du ministère de la Culture et de l'Environnement. La répartition de ces enseignements entre ces deux catégories de professeurs respectera les principes suivants :
Une première priorité absolue sera donnée aux professeurs relevant du ministère de l'Education pour l'enseignement de l'anatomie et de l'histoire de la musique et de la danse et de ses annexes : analyse musicale, explication de disques ; aux professeurs relevant du ministère de la Culture et de l'Environnement pour l'exécution chorégraphique et la scénographie.

Pour l'enseignement du solfège, les personnels du ministère de l'Education et des établissements d'enseignement musical contrôlés par le ministère de la Culture et de l'Environnement sont également habilités. Il est entendu que la priorité sera accordée au personnel de l'Education.



LE STAGE 1977-1978 DU CENTRE REGIONAL PERMANENT DE FORMATION A LA PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE

A la demande du Secrétariat d'Etat à la Culture, un Centre Régional de Formation à la Pédagogie Musicale Active est créé à Douai et fonctionne au Conservatoire National de Région depuis janvier 1977.

Ce Centre a pour but la formation de personnes possédant déjà un acquis musical certain, aux différentes disciplines utilisées dans l'enseignement de la musique par les méthodes actives.

Chaque année scolaire, il propose une formation permanente étalée sur six mois environ, remplaçant les stages centralisés de courte durée organisés autrefois par le Ministère des Affaires Culturelles.

La formation prévue s'adresse :

- d'une part, aux personnes possédant un acquis musical important (lecture à plusieurs clés, dictées à plusieurs voix...) désirant s'initier aux méthodes actives d'enseignement de la musique ou s'y perfectionner.
  Cette formation pourrait alors éventuellement déboucher sur la présentation aux sessions d'examen du Certificat d'Aptitude Ministériel de l'Enseignement de la Musique par les Méthodes actives.
- d'autre part, aux enseignants ou futurs enseignants, peut-être parfois plus modestes dans leurs connaissances antérieures comme dans leurs ambitions, mais désireux de se former, notamment dans le domaine des méthodes actives, en vue d'en faire bénéficier leurs classes.

Les cours auront lieu chaque samedi, à compter du Samedi 15 Octobre 1977.
Ils comprendront un travail de la lecture et de la dictée, une initiation à l'harmonisation et à l'orchestration, un travail vocal et choral, la pratique et la pédagogie des instruments ORFF et de la flûte à bec, l'assistance et la participation à des cours donnés à des classes d'élèves du Conservatoire.

Tous renseignements complémentaires, ainsi que les imprimés de dépôt de candidature peuvent être obtenus dès maintenant, soit en se présentant ou en téléphonant au Secrétariat du Conservatoire rue de la Fonderie, soit en écrivant au Centre Régional de Formation à la Pédagogie Musicale Active, Conservatoire National de Région, rue de la Fonderie, 59500 DOUAI. (tél. : (20) 88.79.74).

Les actes de candidatures seront reçus jusqu'au 5 Octobre 1977.

ASSOCIATION DES AMIS DES ORGUES DE LA CATHEDRALE
4, Place Cardinal Grente 72000 Le Mans

- Jeudi 6 Octobre, 21 heures : concert Trompette et Orgue par Francis HARDY (Trompette Solo à l'Opéra de Paris) et Jean BOYER (Titulaire du Grand Orgue de St Séverin)
  oeuvres des 16ème, 17ème, 18ème siècles (Bach, Vivaldi, Telemann, Sweelinck)

- Samedi 22 Octobre, 21 heures : récital d'orgue par Maurice CLERC (Titulaire du Grand Orgue de la Cathédrale de Dijon)
  au programme : Vierne, Langlais, Fleury, Alain, Tournemire.

«L'Harmonie Vivante»

Dans cette collection A. Dommel-Diény» plusieurs oeuvres analysées sont disponibles, chez l'auteur, 4, rue Paul Couderc, 92330 SCEAUX. Tél. : 660.36.68. Tous renseignements seront donnés à cette adresse.

Projet d'arrêté modifiant les dates d'application de l'arrêté portant réglement d'examen du baccalauréat de technicien musique options instrument et danse.

Il a été très vivement souhaité par un conseiller représentant les personnels enseignants de ces disciplines que les sections F 11 puissent être créées dans tous les lycées techniques.

Le projet d'arrêté mis aux voix a recueilli un avis favorable à l'unanimité.



EXAMENS ET CONCOURS

Epreuve facultative de musique au baccalauréat de l'enseignement du second degré et au baccalauréat de technicien F 8 session de 1978.

- **MOZART** Concerto pour piano et orchestre en LA majeur K 488
- **SCHUBERT** Trois Lieder extraits du cycle «Die Schöne Müllerin» (La Belle Meunière) :
  - o Wohin
  - o Pause
  - o Der Müller und der Bach
- **FAURE** «Pelleas et Mélisande» (Suite d'orchestre)

Programme de l'agrégation d'Education Musicale et Chant choral. Session de 1978.

1 - Programme de caractère général non limité à la discipline.

A) Le thème historique en France dans la littérature, les arts visuels et la musique de 1830 à 1870.

B) La littérature et les arts en France dans la première moitié du 20ème siècle (jusqu'en 1960) : dislocation et recherches nouvelles.

II- Histoire de la musique.

1. Questions

A) La chanson française de G. Dufay à Josquin des Prés.

B) L'oratorio en Europe au 18ème siècle.

C) Le renouveau de la musique de chambre en France de 1870 à la mort de Debussy.

D) Le groupe Jeune France (Yves Baudrier, André Jolivet, Daniel Lesur, Olivier Messiaen).

2. Auteurs

A) Josquin des Prés et autres maitres : «Weltliche lieder» collection «Das Chrowerk» cahier n° 3 Wolfenbüttel Möseler Verlag.

B) Haydn : La Création.

C) Debussy, les 3 sonates : pour violoncelle et piano ; pour flûte alto et harpe ; pour violon et piano.

D) O. Messiaen : Trois petites liturgies de la présence divine.

Programme du C.A.P.E.S., section Education musicale et Chant choral. Session de 1978

Questions.-

1. La musique de luth en France aux 16ème et 17ème siècles.
2. L'oratorio en Europe au 18ème siècle.
3. Le renouveau de la musique de chambre en France entre 1870 et 1918.
4. Le groupe Jeune France (Yves Baudrier, André Jolivet, Daniel Lesur, Olivier Messiaen).

Auteurs.-

1. Albert de Rippe, oeuvres pour luth (éd. C.N.R.S.) vol. 1 et 3.
2. Haydn, la Création (parties 1 et 2).
3. E. Chausson, concert pour violon, piano et quatuor à cordes.
4. André Jolivet, suite delphique.

(B.O., n° 22 du 9-6-77, pages 1528 et 1534).

Un fascicule spécial destiné aux candidats, contenant les analyses des oeuvres imposées au BAC 1978, paraitra dans la première quinzaine de Novembre 1977, sous le titre : «Supplément au no 242 Novembre 1977. **Prix 10.-**

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement aux Editions E.G.P.

PALMARES

Agrégation de l'éducation musicale et chant choral - session 1977

ANGSTER Armand, BERARD Née LAINE Sabine, BLANC née SOURICE Elyane, BOGHOSSIAN Irma, BOHN née BRETON Claudette, BOUCHER Michel, BOURRHIS née HERVE Michelle, BRETEZ Françoise, BRUNET Dominique, CARDO Robert, CAULLIER Joelle, CHEDIN née GUILLIEN Lucienne, CLEMENT née VENZO Jeanne, DE LANNOY Michel, DE VERTEUIL Isabelle, DELAHAYE née MOREL Janine, DELAHAYE Michel, DURON Jean, CALLAIS née CAUSSIN Annie, GARNIER Michelle, GAUDU Suzanne, GILLIE Claire, GROS Raymond, GUIBERTEAU Francine, JALICON née FRIEDRICH Monique, JOENNOZ née LAULANIE Christiane, JULIEN Jean Rémy, JULIEN née FASANINO Régine, LE GALL Pierre, LECLERCQ Guy, NICOLLE née PAULIN Michèle, NONET née TARDINAT Jeanine, NOVE JOSSERAND née BONGRAIN Anne Marie, PANDELAKIS Jacques, PERRIER Pierre, PETINOT Renée, POURDIEU née JOUGLA Annie, PREVOST Paul, PRUDHOMME François, RICAVY née BELE Micheline, SIMON Jacqueline, SOULIER Gilbert, TOSI née CUYNET Michèle, VERNAUDON née ROGER Dominique.

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : No 28511

Imprimerie JEAN DEIT 14 rue de la Somme 94 CACHAN -Dépôt légal : 3èmeT. 1976 - Le Directeur : A. MUSSON